الرمزية والرومنسية

في الشعر العربي

فايز علي



الرمزية والرومنسية

في

الشعر العربي

المؤلف

فايـــز علـــي

فهرس

إهداء

أهدي هذه الدراسة إلى روح أمي وأبي في مثواهما الأخير.

وأهديها لشعراء العربية الذين أُغفلوا أو افتقدوا جورا.

كما أهديها للشعراء والنقاد، وأخص منهم جماعة رؤى: العلامة الناقد صبحي شفيق، والمستشار مدحت مهدي، والناقد الفنان ضياء عبد الهادي، والأديب المبدع محمد سيد سالم، والدكتور الأديب سيد عثمان، والناقد الدكتور محمد كامل، والشعراء الموهوبين الأساتذة: نادية الدري، وإيهاب البشبيشي، وفوزي عيسى، وبهي الدين عبد اللطيف، وأحمد عبد الهادي.

المؤلف

من الرمزية والأسطورة

شاع في الأوساط النقدية الاعتقاد في أن الشعر العربي أدنى منزلة في معيار المقارنة بشعر الأمم الأخرى كاليونان، وهذا اعتقاد أظهرنا تهافته في هذه الدراسة، وإنما مرده إلـى تقاعس بعض النقاد عن أن ينظروا إلى الشعر العربي نظرة كلية منصفة، إذ عادة ما يركنون إلى الأحكـام المسـبقة، أو يأخذون بآراء طائفة من النقاد الغربيين دون تمحيصها، وإذا كان لنا أن نلخص هذه الدراسة في عبارة موجزة لقلنا: إنهـا تفنيد لتلك الأخطاء الشائعة التي نجمت عن قصور في الرؤية لا قصور في الشعور المنقود.

وآية هذا القصور اختزال الشعر العربي – في جميـع عصوره – إلى المديح والهجاء، والبكـاء علـى الأطـلال، ووصف الناقة والصحراء، وغير ذلك من أغراض غنائيـة ليست ذات بال في رأي أولئك النقاد، بينما تتهم طائفة أخرى من النقاد الشعراء العرب بجدب القديمة، ومحدودية الخيـال، والانشغال بالظواهر الماديـة لموضـوعات شـعرهم دون

الجوهر أو الهدف الإنساني السامي، وكأن الشعر العربي قد خلا من فكر هادف أو تصور إنساني سامٍ.

وفي تصورنا أن مثل هذه الانتقـادات الظالمـة إنمـا تتجاهل التطورية للشعر العربي، لا منذ الجاهلية وحسب، بل منذ العصور الأولى السابقة للجاهلية ذاتها وهـي عصـور ازدهر فيها قول الشعر وروايتـه أيمـا ازدهـار. كمـا أن المنتقدين يتقاعسون عن البحث فيما وراء المتن الشعري من رؤى وأحاسيس، فمن قال إن البكاء على الأطلال تقليـد رث لا طائل من ورائه؟ ومن زعم أن وصـف الصـحراء فـي تحولها والحيوان في حركته ليس إلا ضربا من الجمود؟ وهل من الموضوعية في شيء أن نلـزم الشـاعر الجـاهلي أو الأموي بنظرتنا نحن إلى الصحراء وغيرها مـن مفـردات عالمه؟ إن الحديث يطول عن تلك المزاعم الخاطئة التي بـدا أن أبا القاسم الشابي – في محاضرته عن الشعر العربـي – أراد أن يجمعها في بوتقة واحدة، فجمع على نفسه شقاء إلى شقاء، وقد شارك في هـذه التركـة أتبـاع مـذاهب نقديـة معاصرة، ولكننا فندنا كل تلك المزاعم طالما وجدناها بعيـدة عن الصواب، وقدمنا الرؤية البديلة وأسـانيدها دون جـدال

حول شرعية تلك المذاهب النقدية، فهو أمر لا طائـل مـن ورائه.

إن الشعر العربي نتاج ساهمت فيه أمـم كثيـرة غيـر العرب، مثل الفرس و الترك واليونان إبان العصر العباسـي خصوصا. ولقد نظرنا إليه من أضيق منظور، وهو المنظور الغنائي فاستبعدنا مضموناته الملحمية والدرامية، والأسطورية والرمزية، ودلالاته البعيدة، واقتصرنا على ظاهرة البلاغـة دون جوهرها مما أدى بنا إلى اسـتنتاجات وأحكـام غيـر موضوعية.

وإننا لندهش كيف تجاهلنا الأصول الأسطورية للبلاغة العربية، والسؤال الذي نطرحه هو: لمـاذا احتفظـت اللغـة العربية وحدها بين لغات أخرى كثيرة – بعلاقات لا حصـر لها للمجاز المرسل والاستعارة والتشبيه فضلا عـن غناهـا الاشتقاقي الرائع وخصائص أخرى تعج بها كتـب البلاغـة التي تشمل عادة علم المعاني والبيان البديع؟

لقد قدمت في بداية الدراسة تعريفا بـالمتون المصـرية القديمة لإظهار ما تنطوي عليه من سمات الرمز والأسطورة

والرومنسية، تلك التي أوضحنا في دراستنا هذه كيف أثـرت في الآداب العربية.

ولا بدع في هذا، فالناقد عليه أن يبحث فيما بين نتـاج الأمم المختلفة من عوامل مشتركة هي بلا شك نتيجة تشـابه إبداعات البشر على اختلاف البيئات، والتأثير المتبادل بينها، ونحن إذ ننظر إلى الشعر العربي – منذ بداياتـه المعروفـة حتى الآن – باعتباره حلقة تطورية في الشعر العالمي؛ فإننا نضعه في المكانة اللائقة به نقديا، فإذا هـو إبـداع إنسـاني ينطوي على السبق والريادة، وإذا به جدير بأن يتبوأ منزلـة عالمية مرموقة.

ولا عجب أن الدافع وراء وضع هـذه الدراسـة كـان محاضرة لمستشرقة بلجيكية في المعهد الهولندي بالقـاهرة، ألقتها في ربيع عام ٢٠٠١م، وكانت عن معلقة امرئ القيس بعنوان لا أتذكره جيدا، ولكنه يشير إلى الدلالات العاطفية في تلك المعلقة، ويعلي من القيمة الوجدانية لشعر ذلك الشـاعر الأمير الذي عرف بالملك الضليل فتعرض شعره لغبن شديد وفقا لمعايير خلقية، وإن كان النقد العربي القديم قد أنصـفه

على نحو ما ذهب إليه قدامه بن جعفر مثلا، الذي اعتبـر أن جودة الصنعة هي التي تعلي من شأن الشعر.

إن الشعر عمومـا – والشـعر العربـي علـى وجـه الخصوص – يطرح رؤية خاصـة للعـالم لا تتقيـد دائمـا بالإطار النسبي، فإذا كان العالم الحسي هـو عـالم النسـبية والتغير؛ فإن الشعر عادة يصور الأشياء وعلاقاتها في إطار يتجاوز النسبي والمتغير، فالتعبير اللغوي يزداد شاعرية كلما ازدادت فيه علاقات المجاز، واتسعت دلالات الرمز، ومعنى هذا أن الشـعر يتجـاوز المنطـق وإن كـان لا يناقضـه بالضرورة، وإنما هو يعلو فوق مقـولتي الزمـان والمكـان مقتربا من الأسطورة وعالمها الرحب، معبرا عـن صـميم الحقيقة بأساليب البيان الخيالي.

وفي هذه الدراسة المتواضعة نقدم وجهة نظـر نقديـة نرجو أن يجد فيها القارئ الجدة والجدية معا؛ إذ طبقنا رؤيتنا النقدية هذه على نماذج مختارة مـن تراثنـا الشـعري فـي عصوره المختلفة، ولم نقصد إلى اتباع رؤى نقدية جـاهزة، ولا إصدار أحكام مسبقة، أو إسقاط آراء متعسفة، فإن كنا قد وفقنا في إزالة بعض اللبس فيما يتعلق بموضـوع الدراسـة

فهذه غاية ننشدها، وأقصى ما نصبو إليه أن تكون استنتاجاتنا أقرب إلى الموضوعية، وأبعد ما تكون عن النزعة الذاتيـة، مبرأة من الهوى، خالصة لوجه المولى جل وعلا.

المؤلف

المقدمة

مقدمة كالصباح الجديد

أضاءت سنا في الظلام الشديد

نتساءل عن الشعر الجيد وعلاقته بالطبيعة مـن جهـة وبالأسطورة من جهة أخرى. وإنما نحن في الواقع نتسـاءل عن اغتراب الإنسان في الحياة وكيف يتغلب عليه أو يراوغه ليحد منه ويكفكف من غلوائه. فلقد حل الإنسان بدار الغربـة حينما ولد، ودب على ظهر البسيطة، فإذا بـه يبحـث عـن الأصدقاء متوهما أن كمال الذات يتحقق بلقاء الآخر، أو عن الزوجة معتقدا أنها النصف الآخر الذي يصـنع معـه كُـلاً متكاملاً، وهو تارة يغرق في اللهو والمتعة ظانا أنها تزيـده سعادة كلما تكررت مع أنها في الحقيقة تزداد ضعفًا بالتكرار، وتزداد الآلام ظهورا. وتارة أخرى يكب المرء على قـراءة الكتب والمطالعة وإنما يحركه وهم الصيرورة إلى المطلـق واللانهائي، ولعله يبحث في أحيان أخرى عـن الصـالحين ليجلس إليهم أو يستمع لهم أو يأنس بهم واهما أن ثمة نموذجا

للإنسان الأمثل. كذلك ربما ألقى همومه وراء ظهره واعتكف متعبدا للكمال المطلق اللامتناهي.

والإنسان في محاولاته الدءوب للخـروج مـن طـوق اغترابه يكتشف الجديد ويعـرف المزيـد، ويـزداد خبـرة بالأمور؛ إذ تصقله التجارب، وتنجـاب لـه عـن خفاياهـا المذاهب. ولعله يتساءل بينه وبين نفسه: هل نحن الذين نمتلك الطبيعة أم أن الطبيعة هي التي تملكنا؟ هل نحن أولو الألباب المسيطرون فعلاً على حركة الأشـياء نحـو غاياتهـا أم أن الطبيعة هي في داخلنا تحركنا و تدفعنا نحو غاية قصـوى؟ ولمزيد من الوضوح، دعنا نطرح السـؤال التـالي: يمتلـك الإنسان كذا وكذا من الفدادين وكذا وكذا من العقارات ولديه كذا وكذا من الودائع والأموال والنفائس.. وهلم جـرا. إنـه يمتلك في الظاهر كل هذا وذاك، ومع تسليمنا بأن الإنسـان كائن عاقل مفكر فإن عقله ليس مطلقًا بل هو عقـلٌ نسـبي يعتريه ما يعتري ممكنات الوجود من الوهم والخطأ والسهو، وقد تلحقه الآفات والأمراض فيذهب به.. ويبقى مع هـذا أن ندرك أن ثمة غرائز تـدفعنا للطعـام وللحـب وللاجتمـاع وللضحك وغير ذلك من أمور تحفظ وجودنا بما هو وجـود،

وهذه الدوافع الأولية في داخلنا هي يد الطبيعة التي تمتلكنا وإن ظننا أننا نمتلكها، ورب قائل يقول: إني آكل ما أريد فأنا حر إذن، وهذا الاستدلال قد يبدو صحيحا، لكن الأصح أن نقول: إننا مجبرون على تناول الطعام. و   در امرئ القيس حين قال:

أرانا موضِعين لأمر غيبٍ ... ونسحر بالطعام وبالشراب
إلى عرق الثرى وشَجت عروقي ... وهذا الدهر يسلبني شبابي
ونفسي سوف يسلبني وجِرمي ... ويلحقُني وشيكًا بالتراب
وقد طوَّفْتُ في الآفاق حتى ... رضيتُ من الغنيمةِ بالإياب

فالأبيات تؤكد مرجعية الإنسان للثرى وتمكن الدوافع الطبيعية منه وتأثيرها على مصيره.

وأرانا نقرأ شعر امرئ القيس فنشعر بالنشوة، وشعر عنترة بن شداد فنمتلئ حماسا، وشعر ذي الرمة فنزداد وعيا بالطبيعة، وشعر البحتري فنكاد نقترن بالطبيعة اقترانا، وشعر هؤلاء جميعا فنزداد خبرة بالحياة وإدراكًا لأبعادها. ذلك أن الشعر نابع من الروح الكلّي الذي يتجسد في هيئة أو أخرى في هؤلاء الشعراء، فإذا بهم يتجاوزون ذواتهم المحدودة ولو لبرهة يسيرة فيحلقون بعباراتهم الشعرية فوق مستوى المحدودية والقيود ليعبروا عن الطبيعة التي فيهم

وفينا، وعن الرغبة في التحرر والانطلاق والاكتمال عنـدهم وعندنا.

فإذا فهمنا من الشعر دلالته الشاملة هذه فبأي حق نقـيم حدودا زمانية ومكانية بين المـذاهب الشـرعية فنقـول إن الرومنسية نشأت على يد شيللي في بريطانيا، والرمزية على يد بودلير في فرنسا، ثم إن الرومنسية العربية لم تظهـر إلا في سنة ١٩٢٧ حتى ازدهرت وبلغت أوجها عـام ١٩٤٣، كما نشأت الرمزية في شعر المهجريين ومن انضوى تحـت لوائهم.. إلى آخر تلك المقولات التعليمية. كلا، فمذهبنا فـي هذه الدراسة أن نُحلّل نصوصا من الشعر العربـي تحلـيلاً شاملاً لنكشف عن مدى صلتها بالطبيعـة وتعبيرهـا عـن الأسطورة وارتباطها بالرمز، ولدى تحليل النصوص لا بـد من مراعاة خصائص البلاغة العربية التي ما انفكت تعطيها شخصية متميزة، فالمعاني العربية متشعبة والصور البيانيـة متنوعة والمحسنات البديعية مثلها أيضا، وأثناء هذا التحليـل تنكشف لنا علاقة اللغة بالأسطورة، ونحن نعلم أن الأسطورة ينبوع الرومنسية والرمزية معـا، وأي دارس مهمـا يكـن

سطحيا لا يستطيع أن يتغافل عن الـدلالات الرمزيـة فـي البلاغة العربية.

والنصوص التي اخترنا ليست كثيـرة فـي العـدد ولا مفرطة في الطول، إذ لم نتناول قصيدة كاملة إلا معلقة امرئ القيس، بينما اخترنا مختارات من قصائد الشعراء الآخـرين. وإنما راعينا أن تمثل تلك النصوص العصور المختلفة للشعر العربي منذ الجاهلية حتى الزمن الحديث. وذلـك لنبـين أن ملامح الرومنسية والرمزية تتجلى أشد ما يكون التجلي فـي المعلقة التي تناولناها، فتظهر في بكاء الأطـلال ووصـف رحلة الظعن، وتبدو الرموز الظاهرة في العبارات والألفاظ، وتزداد ظهورا في تشبيهات الليل والفرس والسيل، أو قل إنها تزداد تطورا وإحكاما حيث تطرح التساؤلات عـن دلالتهـا الممكنة والمحتملة.

وبعد عصر الجاهلية تأتي وقفتنا مع شـعر الأمـويين والعباسيين وشعراء الدول والإمارات كالفاطميين والعباسيين وشعراء الدول والإمارات كالفاطميين والمماليك والعثمـانيين حتى نبلغ العصر الحديث، فنقف بمراحله المختلفة، ونطيـل وقفتنا مع قصيدة للشابي عنوانها "صلوات في هيكل الحـب".

وعماد نظرتنا لكل هذه النماذج الشعرية هو الكشـف عـن الأبعاد الرومنسية والرمزية فيها.

إن تحليل تلك النصوص جميعا أتاح لنا دحض الـزعم السائد أن الشعر العربي لم يعرف الرمز والرومنسـية قبـل القرن العشرين، وأن تاريخنا الأدبـي لا يضـم إلا قصـائد غنائية ليس لها أبعاد أسطورية ولا حـظّ مـن الـدراما أو الخرافة أو الملحمة. أجل، فندنا هذه الرؤيـة البعيـدة عـن الإنصاف والدراسة الموضوعية. وشتان بين دراسـة تتجـه للنصوص لتستنطقها وتكشف عما في طياتها من دلالات وما في عبابها من إشارات، لتتبع منابعها وتبحث عن جـذورها، فإذا نحن أمام دوحة ظليلة وغدران جارية، وطيور صـادحة في جنة وارفة ظلالها تقوم خلف الصحراء التي يظـن مـن يتطلع إليها لأول مرة أنها مقفرة مهلكة!

وقد اقتضتنا هذه الرؤية أن نصيغ دراستنا في أبـواب أربعة رئيسية هي: الشعر والأسطورة، تحليل معلقة امـرئ القيس، الشعر من العصر الإسلامي للعصر العثماني، الشعر الحديث.

إن رؤيتنا النقدية للتراث العربي والجاهلي منـه علـى وجه الخصوص مسألة ضرورية، فقد كفانا ظلما لذلك التراث الفني أن نصمه بالتخلف والقبلية وجفاف القريحة إلى غيـر هذا من أحكام تعسفية مسبقة. ولا نبالغ إن قلنا إن في الشعر أصالة أسلوبية نادرة، وروحا متفائلة ونظرة بهيجـة للحيـاة ربما افتقدناها بدرجة أو بأخرى في العصور التالية له، كمـا أنه لا يخلو من النظرة الفلسفية الكونية التي اجتمع لها صدق الوجدان وأصالة الإعراب وقوة التعبير، ومن المقبـول فـي رأينا أن نرد هذه الخصائص إلى حياة الفطرة لتـي عاشـها الشاعر آنذاك، فكان ارتباطه بالطبيعة ارتبـاط تكـوين، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ومن ثم توفر لشـاعر معايشـة الطبيعة بكل أوجهها معايشة مباشرة تنبهـت لهـا حواسـه وانفعل بها وجدانه وتأملها عقله، فجاء شعره واعيا بل بمثابة الينبوع الأول الذي كان على الرومنسيين المحدثين أن يعبوا منه بدلاً من أن يعرضوا عنه، وحتى يكون بحثنا موضوعيا بدأنا الباب الأول بتعريف الرومنسية والرمزية وفقًا لمفـاهيم النقد الأدبي الحديث، وعرضنا كيف تـأثر شـعراؤنا بتلـك الاتجاهات الأوربية (الحديث). ثم رجعنا إلى العصور القديمة

لنتعرف في موضوعية ماذا كانت رؤية شعرائها عن كثـب، وكم كانوا قريبين من تلك المفاهيم أو بعيدين عنها. وأوضحنا في بحثنا أن الجزيرة العربية لم تكن خلوا من الأساطير وأن الإعجاب المفرط بالأساطير اليونانيـة أدى بـالبعض إلـى الإعلاء من شأن اليونان والحط من شـأن الشـرق مـع أن الأولى أن نقول إن الأساطير الشرقية القديمة هي الأصـل، سواء منها المصرية أو البابلية أو غيرها مما ازدهر وانتشر في بلاد فارس والهند والصين، وقد تناولنا على وجه السرعة الأسطورة المصرية، واكتفينا بضرب بعض الأمثلة اليسـيرة من متون الأهرام وأسطورة أوزير وأسطورة هلاك البشرية. فحللنا العناصر والموضوعات الرئيسية التي يمكن أن تكـون قد انتقلت إلى الذاكرة العربية لتنساب في شعر العرب. هكذا طرحنا رؤيتنا في إمكان رد رمـوز الشـعر العربـي إلـى الأسطورة القديمة بناء على مقارنات نصية واضحة. من ذلك رمزية الدمع وكيف ارتبط في الأسطورة بالخلق وفي الشعر بالرغبة الوجدانية في إحياء الأطلال، وطقس عقـر الناقـة وارتباطه برحلة المتوفّى الأخرويـة، وافتـراس الناقـة أو الحيوان المقدس، وتشبيه المرأة بالبيضة، وسـهام العيـون،

ورمزية الثور، وتشبيه السماء بالناقة الحلوب، وعلاقة البرق والسيل بالتطهر والبعث، وفكرة المـيلاد الجديـد، ورحلـة الشمس.

وثراء الشعر الجاهلي بمثل تلك الرمـوز يـدل دلالـة واضحة على درجة تأثره بالأساطير، ولو أنصفنا لقلنـا: إن اليونان قد تأثروا في أساطيرهم إلى حـد بعيـد بالأسـاطير الشرقية، وإن العرب لم يكونوا أقل تأثرا. بيـد أن إهمالنـا للتراث الجاهلي الشفاهي من ناحية وقلة اهتمامنا بتمحيصـه وغربلته من ناحية أخرى فضلاً عن انبهارنا بكل مـا هـو يوناني أوربي من جهة ثالثة – أدى بنا إلى استدلال خـاطئ وحكم جائر على الشعر الجاهلي، وقد انسحب هذا الحكم على الشعر والأدب العربي أو الذي كتب بالعربية.

وعندما حللنا معلقة امرئ القيس فـي البـاب الثـاني قسمناها إلى عدة فصول تناسب الأفكار أو الدفقات الرئيسـة فيها. وقد أوضحنا بادئ ذي بدء لدى التعريف بامرئ القيس وأولياته أن مرجع معظمها إلى الحظ أو إلى جهلنـا الشـديد بتراث من سبقه من الشعراء، فلعلهم أدركوا تلـك الأوليـات كلها أو بعضها، ولكننا نسبناها في أغلب الأحيان له وحـده.

وتلك المعلقة تطرح في الواقع جملة من القضايا النقدية الهامة منها ما يتعلق بالجانب الأسطوري على نحو ما أوضحنا في الباب الأول، وقد حللنا تلك القضايا لـدى دراسـة فصـول المعلقة وأبياتها ومنها ما يتعلق بالدراما، ويظهر ذلك ضـمنًا في المقاطع الغزلية الطويلة التي نلمس فيها نمـوا وتطـورا طرأ على شخصية الشاعر وكشفا لنا عن سماته النفسية وما يبطنه في لاوعيه. وقد تعددت الآراء في تفسـير غزليـات امرئ القيس ودلالاتها. ومع تقديرنا لكـل تلـك الآراء فقـد عرضناها عرضا نقديا، وأوضحنا كيف حملنا الشاعر علـى أن نشاركه مشاركة وجدانية عميقة. وإن كنا لا نرضى عـن بعض سلوكه أو لا نتفق مع وجهات نظره. وقد عمق الشاعر من الجانب الدرامي بوصفه الرائع لليل والفرس وغيرهمـا من مظاهر الطبيعة وجزئياتها، فإذا به ينقل لنا صورة للقلق الكوني الذي تتصل موجاته المتلاحقة لتوحد ما بـين نفـس الشاعر والطبيعة، ولا نجد أبرع من هذا الأسلوب في التعبير عن النزعات الوجودية والرومنسية والرمزية والواقعية.. وما نحن ممن يفصل بين المذاهب بخطـوط وهميـة فيصـنف الشعراء – دون رجوع إلى أعمالهم – هذا في فئة الرمزيين

وهذا في فئة الواقعيين.. وبين كل فئة وأخرى ما بين الشمس والقمر من بعد – لا – لسنا ندعي هذا، بـل نبـدأ بـالنص الشعري ونرى ما يقودنا إليه التحليل. كذلك انطلقنـا نحلـل نماذج يسيرة من الشعر في العصور التالية للجاهلية لنوضح نصيب الشعر آنذاك من الرومنسية والرمزية، فتناولنا قصيدة ذي الرمة في وصف الثور، ووصف ابن الرومـي الأخـاذ لمغيب الشمس،، والمطلع الغزلي لرومية أبي فراس الشهيرة " أراك عصي الدمع " ومطلع بردة البوصيري وأبياتًا لشعراء مثل ظافر الحداد، وتميم بن المعز، وسراج الـدين الـوراق وعبد ا الشبراوي.

ويهولنا ما تنطوي عليه هـذه النمـاذج مـن رمـوز وإشارات تربطها عبر الخيـال الشـعبي والعقـل الجمعـي بطرائف الخرافات وأفانين الأساطير والملاحم الغابرة. وكـم كان من الممتع أن نتوسع في تلك النماذج لنتنـاول أعمـالاً لأبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم، ولكن عزاءنـا أننـا أوضحنا بهذه النماذج اليسيرة ما هدفنا إليه، وهو غِنى الشعر العربي الذي لا حد له: غناه بالدلالات التي تجعل منه نموذجا فريدا تنطلق عليه أحدث نظريات النقد.

وأما الباب الرابع المخصص للشعر الحديث فضم بعض الإشارات السريعة إلى شعر القرن التاسع عشـر ملتـزمين بخطّنا الأساسي في البحث كما أوضحنا سلفًا، وإن لم نتوقف كثيرا عند البارودي ومدرسته، ولا عند مدرسة الديوان وأدب المهجر اللهم إلا إشارات هنا وهناك. ومن شـعراء القـرن العشرين تناولنا عشر إبراهيم ناجي وعلـي محمـود طـه باعتبارهما نموذجين بارزين للرومنسية (والرمزية) الحديثة، وتوقفنا برهة أطول عند أبي القاسم الشابي، فعرفنا به كمـا عرفنا بصاحبيه ناجي وطه، وحللنا له " صلوات في هيكـل الحب " باعتبارها نموذجا رومنسيا حديثًا. ويمكننا القول الآن - على نقيض ما زعمه الشابي في محاضرته عـن الشـعر العربي - إن اللغة العربيـة مـنجم للرمـوز، وإن الشـعر الجاهلي راجحة كفّته في ميزان الرومنسية والرمـز وفـي ميزان الإبداع العالمي والنقد المعاصر – لا نقول هذا تيها أو مفاخرة، فما شرف الإنسان إلا بنفسه، وإنما نقولـه إحقاقًـا للحق، وإقرارا لمبدأ الموضعية في البحث، والنقد التحليلـي الذي يبدأ من العمل الأدبي لينتهي حيث شاء التحليل المحايد أن ينتهي، من ظواهر نفسية واجتماعية ودلالات تاريخيـة.

فعماد تحليل النصوص هو فهمهـا وفقًـا لنظريـات اللغـة والأدب، واستيعاب الدلالات الممكنة ما وسعنا البحث.

وسيتضح لنا في هذه الدراسة أي اتجاه رومنسي مثلـه الشابي ذلك الذي تعلق بأهداب الرومانسية الأوربيـة، فقـرأ منها ما ترجمه الآخرون، وتأثر بجبران خليل جبران تـأثرا واضحا، ولكنه لم يحسن الإفادة من المنـابع العربيـة التـي أوضحناها في أبواب دراستنا هذه، فهي في زعمه منابع جافة لا تروي غلة ولا تنقع صدى، اللهم إلا بعض الاسـتثناءات التي أشار إليها في محاضرته التي حمل فيها حملة شـعواء على الشعر العربي في مجمله، ونـرى أن اتجـاه الشـابي الرومنسي اتجاه صناعي متكلف في أسلوبه، بدا هائما بـين الجذور العربية والفروع الأوربية لاهثًا متقطع الأنفاس، ولا يعيب الشاعر أن يجدد أو يرفض القديم، كمـا لا يعيبـه أن يحاكي محاكاة واعية متقنة، وإنما يعيبه أن يحاكي النمـاذج الحديثة محاكاة صماء لا روح فيها بزعم أنه يجدد.

وما نوجهه من نقد للرومنسية العربية الحديثة لا يعنـي أننا نرفضها رفضا مطلقًا، فللشابي قصائد رائعـة ولنـاجي وطه كما لشعراء المهجر في إطار رؤيتنا الشـاملة لتطـور

الشعر. ونقول عن اقتناع: إن إبداع عصـر الجاهليـة – أو عصورها في واقع الحال – قد تمخّض عن ثـراء منقطـع النظير اشتمل العصور التي بعده، فازدهر الشعر أيما ازدهار حتى عصر الدويلات التي تمخضت عن الخلافة العباسـية، ولسنا بصدد تعـداد أسـماء الشـعراء ومدارسـهم، وأمـا الرومانسية الحديثة لدينا فتمخّضت عن ميلاد الشعر الحر وما يسمى بقصيدة النثر.

نسأل ا التوفيق والسداد إنه نعم المولى ونعم النصير.

المؤلف

الباب الأول

الرمزية والرومنسية والأسطورة

مقدمة

إذا كنا بصدد تقديم رؤية جديدة لأدبنا العربي فجدير بنا بادئ ذي بدء أن نقف وقفة تأملية بالمذاهب الأدبية العالميـة التي انبثقت عن الكلاسيكية وعناصرها على نحو أو آخـر، وهذا يقودنا للتعريف بالرومنسـية وعلاقتهـا بالأسـطورة ونظرتها إلى الطبيعة، وكيف ظهرت في أوربـا وتـرددت أصداؤها في المدارس الأدبية والنقدية مثل الديوان والمهجر وجماعة أبوللو، أو لدى الأدباء والمبدعين بوجه عام، وكيف أدت الرومنسية إلى ظهور الأدب الرمزي.

إذ يرى النقاد أن الرمزية مذهب ظهر في بدايته كـرد فعل للمذهب الرومنسي، وقد تجلـى فـي أعمـال بـودلير (١٨٧٤ م) الأديـب الفرنسـي الـذي اشـتهر بقصــة " **زهور الشر** "، وتأثر بالأديب الأمريكي إدجـار آلان بـو، فشعر بودلير كما يرى النقاد مليء بالملامح الرمزية، الأمـر الذي جعل منه رائدا لكثير من الأتباع في هذه الطريق. وبعد وفاة بودلير تلقف مالارميه (ت: ١٨٩٨م) راية الرمزيـة ليتسلمها من بعده تلميذه بول فاليري، فالرمزية إذن عرفـت في فرنسا في النصف الأخير مـن القـرن التاسـع عشـر،

وسرعان ما اكتسبت أرضا جديدة، فاعتنقها كُتاب مثل إليوت وروبرت فروسـت وجـيمس جـويس وسـتيفان جـورج (ت: ١٩٣٣م) في ألمانيا وأوسكار وايلد في انجلترا وكنـوت همسن في النرويج وجورج برندس في الدنمرك وأندريه ادي في المجر، وبلمون في روسيا وروبن داريو الذي كتب باللغة الإسبانية.. بيد أن أنصار الرمزية بدءوا يتفرقون وينفضـون عنها في أواخر القرن التاسـع عشـر بعـد وفـاة فـرلين (ت ١٨٩٦م) ومالارميـــه (ت ١٨٩٨م)، وإن طفقـــت مبادئ الرمزية تتسرب إلى المدارس السوريالية والتكعيبيـة والوجودية.

الفصل الأول

فماذا تعني الرمزية إذن؟

إذا كان التعبير المعتاد يعتمد على التصريح والوصـف الواقعي فالرمزيون ينكرون التعبير الصريح ويلجئون إلـى التعبير المبرقع[1]، والرمزية بهذا المفهوم تعد حلقة وصـل بين الرومنسية من جهة والسريالية والحلم من جهة أخـرى. ومن الطبيعي أن يتلون المذهب الرمزي بأطياف مختلفة وفقا لتنوع الثقافات والبيئات التي تطور فيها.

[1] عن الرمزية: راجع إحسان عباس: فن الشعر ٥٧ - ٦٠ الذي يضيف أن استيفن جورج اعتنق مبدأ الفن للفن، أما الرمزية الروسية فقد أعلت من شأن الجمال وهجرت السياسة واصطبغت بصبغة صوفية، الأمر الذي يتضح في أعمال بالمونت وبريوسوف اللذين حاكيا بودلير وفرلين. كذلك اهتموا بموسيقى اللفظ وجمال التعبير، وأقدرهم في هذا الصدد إسكندر بلوك (١٩٢١م) الذي مجد الثورة البلشوفية لدى قيامها (المرجع نفسه: ٦٨ – ٧١) وقارن أيضا جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ١٢٦ والموسوعة الثقافية: ٤٨٨ – ٤٨٩.

الرومنسية

ظهر الاتجاه الرومنسي في أوربا منذ نهاية القرن الثامن عشر متأثرا بالاتجاهات التنويرية وتحديا للانقلاب الصناعي الحديث، ورد فعل للكلاسيكية والواقعية في الأدب والنزعـة الشمولية السياسية. وفيما يلي تفصيل ما أجملناه، ولعل أهـم ما يميز الرومنسية الاتجاه إلى الطبيعة في شمولها وجزئياتها والتوحد معها ومناجاتها مناجاة أقرب إلى الخيـال؛ إذ يقـوم الشاعر بإسقاط مشاعره عليها والفناء فيهـا باعتبارهـا الأم الرءوم، فهو يستنطقها ويتلمس روحيتها، والأديب الرومنسي - وفقًا لهذا التوجه الوجداني - عاطفي يقف علـى طـرف النقيض من الكلاسيكية التي يراها كار ماركس (ت ١٨٨٣م) ملازمة للمجتمع البرجوازي الإقطاعي، في حـين تبلـورت الرومنسية في رأيه إبان الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م([٢]) أي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشـر، إذ نودي بمبادئ الحرية والإخاء والمساواة، وعرفـت مبـادئ التنوير والعقلانية، والأديب الرومنسي – بناء على هذا – لا

[٢] ستيانوفا: بحوث سوفيتية ص ١٠٨ – ١١٠.

يرضى بالإطار الكلاسيكي للقصيدة أو القصة أو غيرها مـن الأجناس الأدبية.

فهو يجتهد غاية الاجتهاد ليبدع أطرا جديدة أكثر تحررا وانعتاقا من القواعد الكلاسيكية الصارمة هذا من جهة ومـن جهة أخرى فإنه يحلق في تعبيراته باحثًا عن المثل الأعلـى فيما وراء الواقع ومدركًا للتناقض التراجيدي الـذي يجمـع بينهما – أي بين المثل الأعلى والواقع([3]) والشعر يعبر عـن الخيال كما يذهب شيللي في " **الدفاع عن الشعر** " والخيـال يحترم مواضع الشبه بين الأشياء في حـين يحتـرم العقـل الفروق بينهما (فن الشعر: ١٤٧) ويؤكد هذا قول "كوليردج" إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع والجسـد بالنسبة للروح، ويضيف كيتس أن الخيال قوة قـادرة علـى الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال، كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصـوى([4]). وأمـا وورد زورث فيؤكد على ارتباط جماليات الشعر بقيمة الحق، فيقـول: " إن الشعر هو الحق حين ينقله الشعور حيا إلى القلب ". فالشـعر

---

[3] المرجع السابق: ١١٠ – ١١١.

[4] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ٥٣ – ٥٤.

إذن شعور ووجدان، وهو يجد طريقه إلـى القلـب مـا دام ملازما للحق.

هكذا تعني الرومنسـية إذن الإبـداع الحـر، وتتميـز بالانفعالية والوجدانية العالية فضلا عن النزعة الذاتية. وهي في عبارة أخرى تنزع إلى تحطيم القواعد المتوارثـة عـن الأدب الكلاسيكي([5]) فيتوسع الرومنسيون في استخدام الألفاظ استخداما يقوم على تراسل الحواس، فيتحدثون عن السـكون المشمس وبياض اللحن وعطر النشيد، ويشخصون الجمادات والمعاني المجردة كالبلى والحزن والسأم والوجد، فـإذ بهـا تتحرك وتقوم وتنسج، ويمعنون في التعاطف مع المـدركات والمعنويات حتى يبدو أنهم يفنون فيها ويذهلون عن ذواتهم. وديدنهم في هذا كله أن يرسموا تصويرات كليـة أو جزئيـة متناغمة يعبرون بها عن انفعالاتهم ومواقفهم، وهم ما انفكوا مستغرقين في حالة الوجد التي تكاد تجعلهم يبدون كالحالمين أو أصحاب الرؤى، فأخيلتهم مجنحـة والرمـوز تسـتغرق تعبيراتهم.

---

[5] أميرة مطر: فلسفة الجمال، ص ١٣.

وإذا كان **المذهب الواقعي** أوشك على بلوغ غايته فـي أدب **إميل زولا**، فإن الأديب الأمريكي إدجار آلان بو قد حلق في أجواء الرومانسية مشرفا على غايتها، فأضحى الشعر في رأيه تعبيرا عن النفس وما تنطوي عليه من الجمال الحقيقي، وكلما نأى عن النزعة التعليمية (الصدق) والواجب (الضمير) أصبح شعرا رومنسيا حقًا. ويرى الناقد " إحسان عباس " أن " بو " جمع بين الرومنسية والرمزية؛ إذ رأى في إسـرافيل رمز النشوة الخالصة فهو أحسن الملائكة صوتًا، ولا شك أن "بو" استوحى التراث العربي في هـذا الصـدد، ولا تخلـو رومنسيته من مسحة حزن؛ إذ الحزن في رأيه بداية الكمال، وإذا كان الحزن يترتب على الموت، فإن المـوت مـن ثـم طريق الكمال، ومن هنا ارتبط الموت في أعماله بالحب؛ لأنه يساعدنا على التحرر من النقص([6]).

---

[6] **إحسان عباس**: فن الشعر، ص ٥٦.

وهذا التصور فيه قدر من النزعة الصوفية التي نلمسها جلية في فكر إخناتون ومثله الفنية (١٣٧٠ – ١٣٤٩ ق.م) وقد استمرت واضحة في مخطوطات العارفين بـا التي اكتشفت بنجع حمادي وترجع إلى القرن الرابع المـيلادي، وفحواهـا أن ابـن الإنسان عليه أن يموت حتى يتحرر ابن ا . راجع: فايز علي: الأدب المصري: ٢: ٣: ١٧ – ١٨، ص ١٥٥.

الرومنسية والوجودية والشخصانية

إن هذه الرؤية الفلسفية التي تبحث عـن الكمـال فـي الحزن والموت وتجعل من الموت دليلاً للحب الحقيقي – هذه الرؤية تقرب صاحبها من نزعة الوجوديين لاسيما " **هيدجر** " و" **بردیائیف** "(٧) فالوجوديون يرون الألم مصباحا لتجربـة الحياة. و" **هيدجر** " يرى الموت تجربة شخصـانية يعايشـها الإنسان صبح مساء، فيستمد منها القلق والهم وهما ملازمان لإدراك كنه الوجود وضروريان للشعور بالحرية.

وأما بردیائیف فيلتقي مع المدرسة الرومنسية إذ يرفض الكلاسيكية(٨)، التي تبحث عبثا عن الكمال فلا تدركه في هذا

---

٧ القضية الأساسية لدى الوجوديين على اختلافهم أن الإنسان صانع وجوده أي حـر الاختيار وعليه ترتب المسئولية الخلقية، عما يفعل. ولذا يسبق الوجـود الماهيـة ولا يتلوها. وقد حفلت أعمال الفلاسفة الوجوديين بالحديث عن **القلق والهم** والمعاناة نظرا لما يضطلع به المرء من اختيارات حاسمة في حياته. عن هذا الموضوع راجع: جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، سعد حباتر: مشكلة الحريـة، ص ٣١، ٢٧ و ١٦٨ – ٢٠١.

٨ بردیائیف: الحلم والواقع، ص ٢١٠، ٢١٦ – ٢١٧، والحرية عنده مجاهدة مستمرة ضد أنواع الحتمية: الطبيعية والطبقية والاجتماعية (الدولة البوليسية) بل ضد العبودية للمادة والآلة والنفعية بكافة صورها. ورغم أن الألم الناتج عن الحرية قد يجعلنا نود لو تنازلنا عنها، فبدون الألم لا تتم الحرية بل لا توجد، وهذا الموقف يجعل من

العالم المتناهي الساقط، ويرى الإبداع الحق فـي أن يتجـه المبدع (المتناهي) إلى اللامتناهي الذي يرمز من ثم إلـى الكمال المطلق، وهذا يعيدنا إلى " كوليردج " حين يفرق بين الخيال والوهم، فالخيال ليس إلا تكرارا لعملية الخلق الخالدة – في الأنا المطلق – تكرارها في العقـل المتنـاهي. وأمـا التوهم فهو على النقيض من ذلك ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان([9])، كما يلتقي " **برديـائيف** " مع " **بو** " في الربط بين الألم والحرية، فالألم يتولد لدينا من مجاهدة كل أنواع الحتمية: الطبيعيـة والاجتماعيـة علـى السواء، وكل أشكال العبودية للمادة والآلة، وبدون هذا الألـم لا ننال الحرية ولا ندركها. والإبداع في رأي " **برديـائيف** " **موهبة إلهية** (مصدرها اللامتناهي) لا تتحقق بغير الحرية.

اتجاهات جديدة: مدرسة المهجر

وإذا كان البارودي (ت ١٩٠٤م) هو رائد المدرسـة الإحيائية الذي بعث الشعر العربي الكلاسيكي فيمـا عـرف

برديائيف طرف نقيض للدولة الشيوعية التي قامت على أنقاض روسيا القيصرية.

راجع: **زكريا إبراهيم**: المشكلة الخلقية، ص ٢١٠ – ٢١١.

٩

بالكلاسيكية الجديدة إبان النصف الثاني من القـرن التاسـع عشر، فإن بداية القرن العشرين شهدت فضلاً عـن جهـود الإحياء توسع جهود الترجمة عن الأدب الغربي: الفرنسـي والإنجليزي بالأساس، وقد واكبت هذه الجهود جميعا ازدهار الرومنسية متأثرة بما تم ترجمته من الأدب الغربي وهجـرة الشعراء المشارقة إلى العالم الجديد. فظهرت مدرسة المهجر التي تجاوبت مع أصداء مدرسة الديوان التي أسسها العقـاد وشكري والمازني، وأصدرت كتاب الديوان في النقـد عـام (١٩٢٢م)([١٠])، كما دار في فلـك التجديـد شـعراء غيـر مهاجرين وإن انتسبوا بروحهم الثائرة المجددة للمهجر، وعلى رأسهم أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ – ١٩٣٤م)، هذا ويـرى الناقد محمد مندور أن الرومنسية عندنا جـاءت كـرد فعـل للشمولية السياسية التي بلغت ذروتها مع حكومـة "صـدقي" التي نعتها بالطغيان([١١]).

[١٠] تأسست مدرسة الديوان على يد العقاد والمازني وشكري، وصدر للأولين كتـاب الديوان في النقد الأدبي عام ١٩٢٢، وقضيته الأساسية أن الشعر ينبع عن الوجـدان الصادق وأصالة التعبير لا عن التقليد والمحاكاة، وفيه تصديا لنقـد شـوقي وحـافظ والمنفلوطي. راجع العقاد والمازني: الـديوان. وقـارن المـازني: الشـعر غاياتـه ووسائطه.

[١١] راجع: محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ٩١.

وقد مثل ميخائيل نعيمة – الشاعر الناقد – اتجاه المهجر في كتابه المعروف (الغربال) إذ تصدى لمنح الشعراء ألقابـا ونعوتًا تحطّ من قدر الشعر، كما فـرق بـين الـنظم الـذي يستوفي شكل الشعر وهيئته وبين الشعر الحقيقي، الذي هـو ديوان للحياة الإنسانية من نشأتها إلى نهضتها، وانجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره، لأنه تعبير صادق عذب سلس يصـدر عن نفس تائقة إلى عالم الخيال، وإن لم تتجاهـل الحقيقـة، فالشعر إذن يجمع الحقيقة والخيال، والشاعر يجمع أوصـاف النبي والكاهن والفيلسوف بل المصور والموسيقى، وهدفه في كل الأحوال خدمة الحق والجمال، ومن هنـا ثـار نعيمـة بالنظامين بل بالقافية التقليدية التي اعتبرها غِلا وقيدا علـى الإبداع، إذ أن التزام الشاعر بها يحيل شعره إلى نظم فيجرده من نبضات الحياة. يقول " نعيمة " في (الغربال): " إن القافية قيد على قرائح الشعراء – حان تحطيمه من زمان "([12]).

وكان نتيجة ذلك أن جدد شعراء المهجر في موسـيقى الشعر ولفظه وعباراته، وتضرب نادرة السـراج – إحـدى الشاعرات الناقدات في الرابطة القلمية – مثلاً مـن قطعـة

[12] ميخائيل نعيمة: الغربال، ص ٧٠، وما حولها.

" الطريق " لنعيمة، التي تتنوع فيها القافية، فيشترك كل بيتين في قافية واحدة. ثم تعزو الناقدة التجديد في اشتقاق الألفـاظ إلى تأثر المهجـريين باللغـات الأجنبيـة وتعبيراتهـا فـي مجتمعاتهم الجديدة التي هاجروا إليها، وهـي لغـات تتسـم بسهولة التركيب وان اتسمت كذلك بالرمزية. وتضرب مثلاً لغرابة الاشتقاق بكلمة غرابيب بدلاً من غربان (جمع غراب) التي وردت في إحدى قصائد إيليـا أبـي ماضـي، ولفـظ "تحممت" بدلاً من استحممت في قول جبران خليل جبران:

هـــل تَخِـــذتَ الغـــاب مِثلـــي منـــــزلاً دون القُصـــــور؟
وتحممــــــتَ بِعطــــــرٍ وتنشــــــفتَ بِنــــــور؟[١٣]

ولا غرو إن امتاز شعر المهجر بجملة مـن السـمات الإنسانية التي جعلته نسيج وحده، ففيه صوفية عابر السبيل، والعكوف على الذات واستبطان خلجاتها، والتأمل الفلسفي في الحياة، والجنوح إلى التخارج من المجتمـع المـزدحم إلـى الطبيعة الهادئة، وما ينطوي عليه ذلك من موجات التفـاؤل والتشاؤم والانقباض والانبساط، واليأس والأمل، وأما الحنين إلى الوطن فقد وسم شعر المهجر بمزيـد مـن الاغتـراب

[١٣] نادرة السراج: شعراء الرابطة القلمية، ص ٢٣٥ – ٢٤٧.

والتوجع([14]) يقول جبران في رسالة إلى صديقه " ميخائيل نعيمة ": علّة طبيعية في النص كانت تحب إلي الوحدة والانفراد"([15]). ومقولة نعيمة عن القافية باعتبارها قيدا على قرائح الشعراء مسألة تستدعي الرد. فلا القافية عاقت شعراء كعنترة وجرير والبحتري عن الإبداع، ولا غيابها في شعر غيرهم من المعاصرين والمحدثين زاد من إبداعهم. فكم من قصيدة تقليدية عظيم إبداعها وكم من قصيدة حرة تفتقر إلى الإبداع!.

مدرسة الديوان:

هذا عن المهجر وغربال نعيمة، وأما ديوان العقاد وزميليه شكري والمازني([16]) فكان له من ديوان الوزارة سلطانه ومن ديوان الشعر جماله ورونقه، إذ انتخب محاسن الكلاسيكية والتجديد على نمط المدرسة الإنجليزية: شيللي

---

[14] المرجع السابق، ص ٢٥٥ – ٢٦٠.

[15] ميخائيل نعيمة: جبران خليل خبران، ص ١٨٦.

[16] العقاد والمازني: الديوان، ص ٢٧ – ١١٦ عن نقد العقاد لشوقي، ص ١١٧ عن نقد المازني للمنفلوطي وقارن المازني: الشعر غاياته، مقدمة مدحت الجيار: ص ٢٥ – ٤٨ عن الديوان ونقد العقاد لشوقي والمازني ولحافظ والمنفلوطي، ومواضع أخرى.

وكوليردج ووردزورث، التي تأثرت بمثالية أفلاطـون مـن جهة والأساطير الإغريقية من جهة أخرى. ولعـل مدرسـة الديوان كان خطوها على درب النقد أسرع منه على طريـق الإبداع أو قل إنها كانت في الإبداع الشعري والنثري أكثـر محافظة من أصحاب الغربال) وأشد التحاما بالشعر العربـي القديم.

وفي كتاب الديوان اختص العقاد بنقد شوقي في شـعره ومسرحه، والمازني بنقد حافظ والمنفلوطي. ودار النقد فـي مجال الشعر حول التكلف والتفكك وضعف الخيال وركاكـة التعبير والسرقات وافتقاد وحدة القصيدة العضوية.. فالشـعر الحق ينأى عن التقليد الواهي والجمود اللـذين ينـالان مـن صدق الشاعر وأصالة شعره لأن الشعر يفيض عن وجـدان حي يتجاوز العقل ولا يناقضه بالضرورة، ومن ثم يحـدس الشاعر العلاقة بين الوزن والقافية الملائمين لقصـيدته دون تكلف أو تعمد. إذن فقالب الشعر ليس قالبا جامدا جاهزا يقوم الشاعر بصب عباراته فيه فيتعسف الألفاظ ويتكلف المعاني، لا، بل إن ثمة توافقًا بين الإبداع والشـكل أو قـل إن ثمـة

ارتباطًا عضويا بينهما بحيث تخدم القافية والتفعيلة مراد الشاعر وتزيده أثرا ووضوحا.

المنفلوطي واتجاهه الوجداني:

ورغم إشادة كثير من النقاد بأدب المنفلوطي (١٨٧٦ – ١٩٢٤م) الذي اتسم بخصب الخيال وجمال العبارة والنزعة الإنسانية المفرطة؛ فإن المازني انهال عليه بسخريته الحادة، فاتهمه بأنه تأنق في عبارته تأنقًا مصنوعا وأسرف في عاطفته إسرافًا معيبا فقدم أدبا أنثويا حالما.([١٧])

والحقيقة أن المنفلوطي ارتقى بالنثر العربي في فترة الانتقال من قرن إلى قرن، فاتجه إلى البؤساء والمحرومين ليعبر عن مشاكلهم ويشاركهم أوجاعهم، ويستنهض الهمم لرعايتهم والعناية بهم، كما اتسمت عبارته بشفافية النفس والنزعة التصوفية الحالمة، وإن عابه في بعض الأحيان إفراط في الخيال والتأنق اللفظي فإن هذا في حد ذاته كان جديدا في عصره حتى صار مثلاً أعلى يحاول الكتاب الناشئون محاكاته في شتى الربوع الناطقة بالضاد.

[١٧] بحوث سوفيتية، ص ١١١ وما بعدها حيث يشيد المؤلف بالنزعة الإنسانية العاطفية في أدب المنفلوطي. وقد أشرنا من قبل لنقد المازني لنثر المنفلوطي.

جماعة أبوللو:

فإذا أغلقنا صفحة الديوان وفتحنا سجل جماعة أبوللـو وجدنا أنفسنا أمام أدب الرومنسية والرمز الـذي اعتبـره " شوقي ضيف " أثرا لمناخ الحرية والدستور والتعلـيم الـذي اشتمل العقود الثلاثة الأولى في القرن العشرين، إذ أسسـت الجامعة الأهلية ونعمت البلاد باستقرار لولا أن حـدثت ردة من قبل الملك وحكومة صدقي والساسة البريطانيين.([١٨]) وقد اختار مؤسس الجماعة أحمد زكي أبو شادي "اسم أبوللو رب النور والموسيقى والشعر والفنون الجميلة فـي الميثولوجيـا الإغريقية، وهو ابن (ليتو) و (زيـوس) (كبيـر آلهـة الأوليمب)، وكان معبده - في دلفي - ذا النبوءة الشـهيرة التي يقصدها ذوو الحاجات. واختيار أبوللو يعني بـلا شـك ارتباط تلك الجماعة بالأسطورة الإغريقية التـي اعتبروهـا الملهم الأول للرومنسية والشعراء الرومنسيين. كذلك نما في رحاب أبوللو شعراء مبدعون كالشـابي ونـازك الملائكـة وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وزكي مبارك وعبد القادر القط...

[١٨] المختار من مجلة أبوللو، تقديم: ماهر شفيق فريد، ص ٧ – ٢١.

ويبدو التأثر بالأسطورة والغـرام بالطبيعـة بشمسـها وجبالها ووديانها وشعابها في أعمال أولئك الشـعراء التـي اتخذت أحيانًا الطابع الدرامي المسرحي. ولعل من أبرز تلك النماذج ديوان **الشفق الباكي** لأبي شادي، **وأرواح وأشـباح** لعلي محمود طه، **وليالي القاهرة** لإبراهيم نـاجي **وأغـاني الرعاة** لأبي القاسم الشابي.. ويلعب الرمز والإشارة والهمس دورا محوريا في كل هاتيك الأعمال.

وفي هذا الصدد يقول مصطفى السـحرتي فـي أحـد مقالاته بمجلة أبوللو[١٩] – التي صدرت فيما بـين عـامي ١٩٣٢ و ١٩٤٣م – إن الجمال رمز إلهي علـوي يشـرق بالذكاء، ويجذب القلوب، وهو من ثم قيمة معنوية لا تُعرف، وما الفن في رأيه إلا تعبير حسي عن تأثراتنـا بالكائنـات، ويعلي السحرتي من شأن الطبيعة فيعتبرها أم الفنـون التـي ألهمت الموسيقيين مثل بيتهوفن والمصـورين مـن أمثـال رامبرانت ودافنشي ورودان. بل إن الرحلات التي كان يقوم بها العلماء في أحضان الطبيعة أوحت لهم باكتشافات هامـة،

---

[١٩] **مصطفى السحرتي**: الجمال والفن والشخصية في الطبيعة (مقال في: المختار من مجلة أبوللو، هيئة الكتاب ٢٠٠٠، ص ٩٢ – ١٠٦.

كذلك كانت الحال مع دارون وجيمس وات وتندال وبافون في مجال التاريخ الطبيعي.

وفي مقال آخر بعنوان " **جمال الإبهام الرمزي** " يذهب كاتبه م. ع. الهمشري إلى تتبع الرموز في شعر جميل بثينة وقيس بن الملوح([٢٠])، فيستشف عواطف قيس الخافيـة فـي جزئيات الطبيعة: الشمس والريح والنسيم والأرض والسماء. ويستنبط رموزا أخرى مثل طائر الفتاح الذي يـأتي مصـر مهاجرا في الشتاء؛ فهو من ثم رمز الأشجار الجرداء العارية والغدران الجافة وبرودة الشتاء ووحشته، **واللهيب المقـدس** عبارة رمزية تتكرر في قصيدة لأبي شادي، كما يرمز بلفظ (الناري) في قصيدته " عصير البرتقال ". وكـذلك يسـتخدم طاغور – شاعر الهند المعروف – (السكون المشمس) رمزا في قصيدة له بعنوان "هدية العشاق"([٢١])

---

[٢٠] الهمشري: جمال الإبهام (في: المختار من مجلة أبوللو، ص ٨٧ – ٩١. وقـيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى وشهيد بني عذرة، ولـذلك ينسـب إلـى الغـزل العذري، وقد اشتهر غرامه بليلى، تلك التي رفضت الزواج به رغم حبها؛ لأنه شبب بها وأذاع سيرتها على الألسن. راجع مجنون ليلى لأحمد شوقي، وكذلك: عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي: ص ٧١ وما بعدها الشعر العذري.

[٢١] المرجع السابق: الهمشري: ص ٩٠، ورابنـدرانات طـاغور (١٨٦١ – ١٩٤١) شاعر الهند العظيم الذي حاز على جائزة نوبـل فـي الأدب عـام ١٩١٣م، ودرس

يقول الهمشري: " إن تلازم السكون مع سطوع الشمس يتيح لنا أن نقول إن السكون مشمس، ويعلق العلامة أحمد هيكل عليه بقوله: إن الهمشري يضيف أساسا ثانيا لظاهرة تراسل الحواس وهو الملازمة الخارجية بين الشيء الذي يستعمل له اللفظ بعد نقله، والشيء الذي كان يستعمل له اللفظ قبل النقل، إضافة للأساس الأول وهو وحدة الأثر النفسي([22])

إن مدرسة الديوان اتسمت باتجاه التجديد الذهني كما يرى النقاد، وقد انحسر مدها في مجال الإبداع الشعري بصدور **أزهار الخريف** عام ١٩٨١م وهو الديوان السابع لعبد الرحمن شكري، وإن واصل العقاد إبداعه الذهني بعد ذلك، فإن اتجاها آخر كان في سبيله إلى التألق، وهو ما اصطلح على تسميته بالاتجاه الرومنسي ورواده مثل أبي

القانون في إنجلترا، وأسهم في الحركة الوطنية، وله حوالي خمسين مسرحية ومائة كتاب شعري وأربعين مجلدا في القصص الخيالي وكتابات سياسية وفلسفية.. اهتم في دعوته بالتعليم والإسلام الاجتماعي والسياسي، وألف ألحانه للفلاحين والعمال كما خاطب المثقفين بفلسفته، وتعكس أعماله الاتصال الدائم بـا والطبيعة والأصالة القومية والروح الإنساني. راجع الموسوعة الثقافية: ١٣٣.

[22] مجلة أبوللو – مجلد ١ – يونيو، ١٩٣٢، وأحمد هيكل: موجز الأدب الحديث، ص ٢٣٠ – ٢٣١.

شادي وناجي وعلي طه ممن عاش في إنجلتـرا أو الغـرب وتثقف بثقافته وأعجب بشـعرائه الرومنسـيين المعـروفين. وظهر من ممثلي هذا الاتجاه صالح جودت وحسـن كامـل الصيرفي وعبد الحميد الديب، وكان رافد الشعر المهجـري معينًا لطائفة هؤلاء الشعراء الرومنسيين سيما من لـم يجـد سبيله إلى الشعر الغربي مباشرة لضعف معرفته باللغة، وقد أشرنا في غير موضع إلى بداية الظهور الواضح لهذا الاتجاه عام ١٩٢٧م وتبلوره وازدهاره عام ١٩٤٣ ([٢٣]).

الرومنسية والأسطورة:

الأسطورة تصور خيالي لنشأة الكون وظهـور الحيـاة واستمرارها، يختلف عن القصة في أنه لا يعتمـد التـرابط المنطقي بين الأحداث دائما، ولا التسلسل الزمني الذي اعتدنا عليه في حياتنا اليومية. وقد عرفت الأسطورة فـي مصـر وبابل (بلاد النهرين) والهند واليونان وغيرهـا مـن بـلاد الحضارات القديمة حتى استوحاها أفلاطون أحد أشهر فلاسفة اليونان ليقدم لنا رؤاه الفلسفية العميقة. والأسـطورة حافلـة

---

[٢٣] **أحمد هيكل**: موجز: ١٩٦ – ٢٠٧، و**مندور**: الشعر المصري بعد شوقي، ص ٤ وما بعدها.

بقصص الصراع، ولعل أبرز مثال لهـا أسـطورة **إيـزيس وأوزوريس** التي تدور أحداثها حول الصراع بـين الخيـر والشر، وفي الأسطورة أيضا رموز وإشارات تتـدرج بـين الجلاء والخفاء، كما كانت متون الأهرام القديمـة معرضـا للأساطير التي تعبر عن الخلود واستمرار الحياة بعد الموت، وفيها تشخص الجمادات، فإذا بمجداف القـارب يـتكلم، وإذا بالفرعون المتوفّى يخاطب الريح.. إلى آخر هذه التصورات الخيالية التي تعد في رأينا منبـع التشـبيهات والاسـتعارات والكنايات في البلاغة.[٢٤].

ولا غرو في أن يستوحي الأدباء الأسـطورة القديمـة، مثلما فعل " **أفرايم ليسنج** " في خرافاته التي أجراهـا علـى ألسنة الحيوان، أو " كوليردج " أو " إدجار آلان بو " علـى

---

[٢٤])تعتبر متون الأهرام من أقدم النصوص الدينية في العالم، وهـي تضـم تعاويـذ سحرية وطقوسا ترجع لما قبل التاريخ – أي الألف الرابعة قبل ميلاد المسـيح، وإن ظهرت منقوشة لأول مرة في أهرام الأسرة الخامسة الفرعونية (ح ٢٥٠٠ ق.م) وقد عكف على دراستها ونشرها في العصر الحديث العلامة الألماني كـورت زيتـه Kurt Sethe ونشرها في ألف صفحة تقريبا. وقد تناولناهـا بشـيء مـن التحليل في دراستنا: الأدب المصري، مجلـد: ٦٢: ٢، ٨٣ – ٨٤، وفيـه إشـارة لمراجع أخرى.

نحو ما قدمنا آنفًا[٢٥]. وأما المؤرخ الشهير أرنولـد تـوينبي فيقرر أن للأسطورة - إلى جانب العلم - أهمية كبرى فـي تفسير التاريخ، بل في علم الفلك والعلـوم الطبيعيـة سـواء بسواء[٢٦] فسقوط الإنسان المحاط بالأساطير المحكية عنه هو بداية الحياة، ومن ثم التاريخ؟. وفـي هـذا الصـدد يقـول الصوفي المعروف ابن عربي: " أول غربة اغتربناها وجودا حسيا عن وطننا – غربتنا عن وطن القبضة عنـد الإشـهاد بالربوبية علينا، ثم عمرنا بطرق الأمهات، فكانت الأرحام

---

[٢٥]) مثل هذه الخرافات الطريفة تمت بصلة وثيقة إلى الأساطير المصرية القديمـة، وقد تناولنا هذا في دراستنا عن الأدب المصري: ٢: ٥٩ – ٦٨. وفـي الرومنسـية الإنجليزية تميز اتجاهان: أحدهما أطلق عليه شعراء البحيرات، وقـد ركنـوا إلـى الطبيعة والحلم وهدفوا للإصلاح الاجتماعي فنقدوا الفقر والجشـع والطبقيـة، وأمـا الاتجاه الآخر فثوري مثله شيللي وبايرون، وكانت ثورتهم إنسانية أيضا. راجع: عماد حاتم: مدخل، ص ٢٨٧ وما بعدها.

[٢٦]) **أرنولد توينبي**: مختصر دراسة التاريخ، ١: ١٠٢ – ١١٠، ترجمة محمد فـؤاد شبل. وتوينبي من أعظم المؤرخين المعاصرين (ولد ١٨٨٩م) أنصـف الحضـارة المصرية القديمة، وزار مصر عام ١٩٦٤ معلنا مواقفه المؤيدة لمصر والعرب بصدد قضية فلسطين، ويرفض توينبي تفسير التاريخ على أساس القدرية، بل إن ثمة قـوى نفسية لها أثر أقوى من المادية في صنع التاريخ وله دراسة قيمة بعنوان: " دراسة في التاريخ " تقع في اثني عشر مجلدا (١٩٣٤ – ١٩٦١) وقد اختصرها د.س سومرفيل إلى جزءين وهي التي أشرنا إليها في دراستنا هذه.

وطننا، فاغتربنا عنها بـالولادة ". (الفتوحـات المكيـة: ٢: ٦٩٦).

يقول ابن عربي:

ولما بدا الكـون الغريـب لنـاظري حننـتُ لأوطـاني حنـين الركائـب

والنصوص الدينية تتيح للمفكر أن يفسرها على وجه أو آخر، فيرى هجيل (ت ١٨٣١م) أن ا يبدو في العهد القديم مغتربا عن الإنسان ولا يشمله بالرعاية، ومن هنا تنشأ فكرة الاغتراب Entfremdung وهي تعني التخـارج الروحـي Entauesserung الذي هو في الحقيقة شرط الوجـود، ثـم يسعى الروح المغترب عن ذاته إلى التعرف علـى ماهيتـه فيتحول إلى حال الوعي بعد حال الاغتراب.

وإذا كان الاغتراب يصطبغ بدلالة صوفية عنـد "ابـن عربي" فلا يزول إلا بالمعرفة الصـوفية الحقـة والمحبـة الخالصة التي تتحقق بالفناء؛ فإن التعرف الهيجلي ذو طـابع فلسفي أو عقلاني شامل. والقرآن يعبر عن اغتراب الإنسان بانفصاله عن ا وأن يكن ا أقرب للإنسان من حبل الوريد ﴿إن ربي قريب مجيب﴾ (هود – ١١). هذا بينما يأخـذ علم الفلك الحديث بالأسطورة التي تحكي عـن اللقـاء بـين

الشمس ومغتصبها[٢٧]. وفي كل الأحوال تقوم الأسطورة بحل التناقض والإشكالية المنطقية لدى محاولة التفسـير العلمـي. ويقدم "توينبي" اعترافًا لأحد العلماء المعاصرين بـأن البيئـة وحدها لا تكفي لتفسير كل شيء، فثم دائما عنصر مجهـول. ولعل هذا الاعتراف يذكرنا بنتائج بحوث علمـاء الفيزيـاء النووية مثل " شرودنجر وهاينزنبرج " الذين أرسوا مبدأ عدم اليقين أو عدم التحدد في قوانين الطبيعة.

وحتى ندنو من (الرومنسية) العربية دعنا نتأمل بعـض القصائد التي عني بتحليلها النقاد عناية واضـحة ليسـتنبطوا منها أن الشعراء الرومنسيين ارتبطوا بموضـوعات معينـة ارتباطًا واضحا. من هذه الموضوعات كما يقـول العلامـة هيكل في موجزه: النظرة المنصفة للمرأة – حتى الخاطئة – وإجلالها، وعشق الطبيعة، والحنين لمواطن الذكريات رغـم ما يترتب عليه غالبا من خيبة الأمل والشجن والشكوى، وثمة موضوع هام وهو كثرة استخدام الرموز وجيشان العاطفة بما

---

[٢٧]) يعتبر توينبي أن سقوط الإنسان من السماء إلى الأرض بمثابة الإعـلان عـن تحدي الإنسان للإله، ويضع نظريته التي تقـوم علـى اسـتقراء الواقـع وتفسـير الأسطورة، فيرى أن الحضارة تصنعها استجابة الإنسان لتحديات الطبيعة، كأن ينشئ السدود مثلا لدرء خطر الفيضان.

يميز الرومنسيين عن الاتجاه الذهني لمدرسة الديوان، فهم لا يبرحون يتأملون الوجود والفناء، والخير والشـر، والحيـاة والموت.. (٢٨).

ولعلنا ندرك أن هذه الخصائص كلها أو معظمها تندرج في مفهوم الاغتراب كما عرفناه توا. خذ مثلاً لهذا قول ناجي في إحدى الراقصات وهو أشبه بمناجاة رقيقة:

لا تكتمـي فـي الصـدر أسـرارا وتحـدثي كيـفَ الأسـى شـاء
أنـا لا أرى إثمـا ولا عـارا لكـن أرى امـرأةً وبأسـاء

فالشاعر يعبر عن اغتراب تلك المـرأة نتيجـة نظـرة المجتمع إليها نظرة غيـر منصـفة فـي رأيـه. واسـتمع لأبي شادي يشدو للطبيعة:

يا طريقَ الحزين عرج علـى الغـر س، وسِر بينَـه بروحـي وحسـي
يا صميم الحقول سر بـي وخـذني مـن وجـودٍ رهبتـه كـل يأسـي

تجد روحا يائسة تبحث عن الأنس، مغتربة ترنو إلـى التعرف. بل تأمل حسن تصرف الصيرفي حين يناجي شجرة عارية كأنه يراسلها بقوله:

أنـا أنـتِ لكـن خبرينـي أتـرى أعـود إلـى ربيعـي؟
ترويـكِ أمطـار الشـتاء إذا ارتويـتُ مـن الـدموع

---

(٢٨) **هيكل**: موجز: ٢١١ – ٢٢٢.

تلمس الحنين الجارف لحيوية الربيع والرهبة من أمطار الشتاء التي تطارد الشجرة وكأنها تطارد الشاعر في الوقت ذاته. وتتأكد رغبته في قوله:

أنا أنتِ منفرد يحيط بي السكون بلا سمير
لكن تحيطُ بكِ الطيور كعهدِكِ الماضي الزهير

إنك تكاد تبصر الشاعر الممزق في كل إشارة تصور عن عبارته الشعرية المرهفة، ولا يرجع تمزقه إلى موقف حزين بعينه بل هو اغتراب الروح في جوهره وأصله، رغم ما يقوله هيكل: "وكثيرا ما كان هذا الهروب إلى مواطن الذكريات يصاب بخيبة الأمل ويصدم بالواقع المرير الذي يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشاعر من مرارة ". فالحسرة والمرارة وخيبة الأمل – كل هذه إنما تعبر عن غربة الروح.

ويذهب العلامة غنيمي هلال إلى أن الأدب الإسباني قد أثر في الرومنسية الأوربية فيما يخص الملاحم الغنائية الشعبية (الرومانثيرو). ويذكر في هذا الصدد ملحمة " غرناطة " للشاعر الإسباني " زوريا " Zorilla وكذا " أغاني التروبادور "، ويضيف أنه أثر خاصة في شعراء فرنسا وإنجلترا. ورأي غنيمي هلال يسعفنا في هذا الصدد،

إذ كان للعرب أثر واضح، في الشعر الإسباني على نحو مـا وضحه "سمايلوفيتش" في دراسته، بل أن كلمة " تروبادور " نفسها تعني (صانع الطرب). كلمة الطـرب تحولـت إلـى (تروب) وأضيف إليها المقطع (أدور) ويعنـي الصـانع أو الفاعل: Trobador (راجع سمايلوفيتش: فلسفة الاستشراق، مواضع مختلفة) – وهم الشعراء الجوالـون الـذين كـانوا يجوبون الأسواق والتجمعات في إسبانيا وعنهم أخذ الشعراء الأوربيون. من هنا نجد العلاقة قائمة بين الأسطورة والشعر، فلغة البيان الشعرية إذا وصلت إلى أرقى درجاتها اقتربـت من لغة الأسطورة إذن، والخيـال والوجـدان – وإن شـئت اللاشعور بتعبير التحليليين – هذه كلها منابع الشـعر الجيـد وهي في الوقت ذاته معين الأسـطورة ومصـدرها. ووفقًـا لمفهوم التجربة الخيالية فالأديب يعيش في خياله ما لا يتـاح له في الواقع[٢٩]، ويعد العقل الباطن المخزن الواسع لكثيـر من الرغبات والأحلام التي لم تتحقق، ولا قيد على الأديـب

---

[٢٩]) فالأدب إذن تعبير حالم عما يكابده الإنسان في الواقع، ومن هنا فالأدب يستخدم الرموز ويفيد من الأساطير. راجع: محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ١٨ - ١٩.

أن يغترف منها ما يلائم موضوع إبداعه في الشعر أو القصة أو المسرحية.

وتعد قصيدة **هاشم الرفاعي** عـن الفـدائي السـجين، وعنوانها: **رسالة في ليلة التنفيـذ** خيـر نمـوذج للتجربـة الخيالية، فقد تقمص الشاعر شخصية الفدائي فوفّاها حقهـا. ولكن هذا كله لا يعني أن ثمة هوية وتطابقًا بين الأسـطورة والشعر، فالأشياء إن اشتركت في مصادرها قد تتبـاين فـي فروعها وتختلف في اتجاهاتها.

ولنضرب مثلاً لهذا الترابط بين الأسـطورة والشـعر قصيدة **عبد الوهاب البيـاتي** عن غرناطة، إذ يتكـرر فيهـا تعبير الشاعر المتكور خمس مرات ثم يبرز معه الموسـيقي الأعمى و " رجل في سفر "، ويؤازر هذا ترجيـع صـوتي إيقاعي يحدثه تكرار الأسماء.[٣٠]

ويؤكد هذا أيضا ما يذهب إليه **أنس داوود** لـدى نقـده لشعر **محمود حسن إسماعيل**[٣١]، إذ يرى أن مـن أسـباب جودة شعره صدق المعاناة والتجربة التـي تنصـهر فيهـا

---

[٣٠]) **صلاح فضل**: شفرات النص، ١٣ – ١٦.

[٣١]) **أنس داوود**: شعر محمود حسن إسماعيل، ٢٤ – ٢٧.

الموسيقى والرمز والأسطورة وفلسفة التاريخ، مما يتيح تفرد التصوير وتميزه. ويخلص الناقد إلى أن الشعر يتسم بتكثيف الرؤية، إذ يتيح لنا رؤية الجزئي من خلال المطلق[(٣٢)]. وقـد كان للعرب قديما أساطيرهم الثرية، التي تمثلوا فيهـا قـوى الطبيعة آلهة كآلهة النجوم والكواكب أو الآلهة التي تتجلى في الحيوان **كالثور المقدس** الذي اتخذوه رمزا للقمر، وأطلقـوا عليه أسماء عديدة مثل **المقة وسين وود**، وعبدوا إلى جواره **سواع ويغوث ونسرا**. وهم لم يشذوا في هذا التقليـد عمـا اعتادته الشعوب القديمة في نسج أساطيرها، ولعلهم حـاكوا تلك الأساطير ونسجوا على منوالها.

والغريب أن شاعرنا أبا القاسم الشابي قد اتهم الشـاعر العربي – هكذا بعموم اللفظ – ورماه بجدب الخيـال، فهـو يرسم بعين رأسه لا بعين خياله، ومن ثم فجلّ شـعره كلمـة ساذجة لا عمق لمعناها، وأساطير العرب الدينية فـي رأيـه خلو من الفكر والخيال والفلسفة المطلقة والعاطفة البشـرية.. باستثناء أسطورة النجوم[(٣٣)]. والشاعر يعلي - فـي الوقـت

---

(٣٢)) المرجع السابق، ٢٨ – ٣١.

(٣٣)) تروي أسطورة النجوم عن سهيل وأختيه العبور والغميصاء، إذ انحدر سهيل جهة اليمين في السماء خائضا نهر المجرة وتبعته بينما لبثت أخته الأخرى مكانها.

ذاته - من شأن الأسطورة الإغريقية، فيرى فيها عمق الفكرة وخصب الخيال!.. إلى آخر تلك الحكام العامة التي تنبئ عن نظرة قاصرة لتاريخ الأدب.

نقول إذن ملخصين: إن الأسطورة تخدم الرؤية الشعرية الصادقة وتمدها بعصارة الفن. وإنه لمن المجازفة أن نؤسس حكمنا على الشعر العربي بناء على نظرة نقدية مستقطبة. فمن الغبن القول: إن لامرتين وبو وشيللي وأضرابهم هم وحدهم الرمنسيون، وإن الإغريق هم حماة الأسطورة ورعاتها. فمثل هذا الرأي لا يكرر إلا خطأ، لم يكن شائعا فأشاعه، أو وهما لم يكن ذائعا فأذاعه. ولعلنا أوضحنا – ولو بشيء من الإيجاز – كيف يمكن البحث عن العلاقة بين المذاهب الأدبية الحديثة والأساطير القديمة. ونحن نتساءل: هل يعني تناول الدراسات النقدية للرومنسية باعتبارها مدرسة أوربية حديثة أنها لم تظهر في هيئة ما أو صورة أخرى – في أدبنا العربي؟ هذا السؤال سنجيب عنه في هذه الدراسة. والآن ننتقل للتعريف بالمذهب الرمزي في الأدب.

راجع: الشابي: الخيال الشعري عند العرب (في دراسات عن الشابي، ص ٧١، وما بعدها).

الرمزية

بعد ما استعرضنا في إيجاز ظهور المذهب الرومنسـي وتطوره هيا بنا إذن نعرف بالرمزية الحديثة إذ تقـوم اللغـة على استخدام الرموز، إذ ترمـز الكلمـات إلـى الأشـياء والعلاقات القائمة بينهما في الواقع. كما تستخدم مجموعة من الرموز – أي الحروف – لكتابة تلك الكلمات. فيرى **عبد ا عووضه** أن اللغة رمز الواقع، والأدب تعبيـر بـالكلام أي الرموز الدالة على المعاني وبالتالي على الواقع(٣٤) ولنـا أن نقول إن الأدب الإنساني نشأ مرتبطًا بـالرمز، والأسـاطير والملاحم القديمة منجم للرموز كما سنرى بعد قليل. الأمـر الذي يدل على أن الأدب الرمزي الحديث لم ينشأ في فـراغ كما يعتقد البعض. ولكن علينا أولاً أن نذكر الرأي السائد بين النقاد وهو أن الرمزية اتجاه في الأدب ظهر في فرنسا فـي آخر القرن التاسع عشر، وقد اتخذ طريق الإيجاز والتلمـيح بدلا من التصريح - في الشعر والدراما والموسيقى، بل فـي النقد الأدبي أيضا – كما أوضحنا من قبل. (٣٥) ومهمتنا فـي

---

(٣٤)) راجع: عبد ا عووضه، ماهية الجمال، ص ٩٦ – ٩٧.

(٣٥)) راجع التعليقين السابقين عن الرمزية والأساطير.

هذه الدراسة أن نوضح أن الرمزية ليسـت وليـدة الـزمن الحديث ولا هي قرينـة بـالأدب الغربـي عامـة أو الأدب الفرنسي على وجه الخصوص، وإلا عد هـذا نوعـا مـن التجاهل لحقائق واضحة في تاريخ الأدب الإنساني الذي بـدأ مسيرته منذ عدة آلاف من السنين لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها. فأين إذًا إسهامات الأدب المصري عبر خمسة آلاف من السنين أو يزيد وأين الملاحم الهندية واليونانية؟ بل أيـن رمزية الصوفيين في عصر الإسلام وقبله. كل هـذه أسـئلة تطرح نفسها بقوة، والباحث الموضوعي عليه أن يبحث عن إجاباتها.

رأينا في الرومنسـية والرمزيـة وعلاقتهمـا بالأسطورة: -

بعدما قدمنا تعريفًا موجزا بالرومنسية والرمزية يجـدر بنا أن نولي شطر الأدب العربي وما سبقه من آداب وأنمـاط فكرية كي نحللها ونستنبط منها الأصول الأولـى للإبـداع. وربما أدركنا ونحن نغوص في أعماق الإبداع الإنسـاني أن قرون الأدب الأولـى تعِـج بالإبـداعات الهامـة وتفـيض

بالإشارات التي يمكن إعادة النظر فيها ومحاولة تأويلها من جديد.

فقد ارتبطت الأسطورة بالأدب الشعبي ارتباطًا وثيقًا، ولا أدل على هذا من أدب ألف ليلة وليلة الذي يعد في واقع الأمر مرجعا للأساطير القديمة ومخزنًا لها. وأما الأسطورة والشعر فيشتركان معا في أسلوب التعبير باستخدام الصور، فما أخيلة الشعر وبيانه إلا صِنْو للتعبير الأسطوري الذي يكشف لنا في الحقيقة عن التأملات العميقة في قضايا الكون والفساد والخلق وصيرورة العالم والصراع بين الخير والشر والحركة والسكون وغير هذا من أعماق اللاوعي والماورائيات. ونخطئ إن ظننّا بالشعر أن قوامه التشبيه بين الأشياء، تشبيها ظاهريا يعتمد على الاشتراك في الشكل واللون مثلاً، وقولنا هذا ينطبق بخاصة على الشعر العربي وبوجه أخص على الشعر الجاهلي الذي كثيرا ما اتهم بالسذاجة ورمي بالسطحية والابتذال. ورب سائل يسأل: **وما علاقة هذا بالأسطورة المصرية**؟ وللإجابة نقول: إن تأملنا في تلك الأسطورة سيجلّي لنا غوامض العلاقة بين الشعر والأسطورة، وإن جاء حديثنا مختصرا قدر الإمكان.

لذا سنضرب أمثالاً يسيرة من أساطير المصـريين كمتـون الأهرام وهلاك البشرية وأسطورة أوزير.

فما أعجب متون الأهرام التي سميت هكذا لأن الأثريين وجدوها وهي تزين جدران أروقة أهرام الأسـرة الخامسـة الفرعونية ثم وجدوها في أهرام أخرى، وكان ذلك نحو عـام ١٨٨٠م، وبتحليل محتوياتها عرف أنها تشير إلى عصـور أقدم تصل إلى منتصف الألف الرابع قبـل المـيلاد. وفـي اختصار شديد تحدثنا تلك النصوص عن الآخـرة الشمسـية للفرعون، إذ يقوم برحلته الأخروية متحدا مع (إله الشـمس: رع) وهي بالأحرى رحلة الخلود المتصل الـذي لا يقارنـه الفناء[٣٦] والمتون تصف هذه الرحلة الأسطورية وصفًا يجمع بين الواقعية والرمزية، فتحدثنا عن مشاهد من الحياة اليومية، واغتسال الفرعون (وعمادته بتعبير بريستد)، وموكبه الحافل

---

[٣٦]) ولم تبق متون الأهرام وحدها بل تبعتها متون التوابيت التي ظهرت في الدولة الوسطى (ح ٢٠٥٠- ١٧٠٠ ق.م) وكتب العالم الآخر في الدولة الحديثة (ح١٥٥٠ – ١٠٨٠ق.م) ومنها كتاب الظهور نهارا (كتاب الموتى) وكتاب العالم الآخر

(يميدوات) والبوابات والكهوف وغيرها مما يفيض مؤلفيه من كهنة مصر في وصف الرحلة الأخروية أو رحلة الخلود التي يقوم بها الفرعون المتوفى . قارن Hornung, Unterweltsbuecher,:

ورحلته النيلية التي تقوده للبعث والخلود، وطقوس الصـعود إلى السماء والتغذية بلحوم الآلهة.. إلخ. ولنأخذ نماذج مـن تلك المتون، ففي معرض وصف الحياة اليومية نقرأ الآتي:

"فالخطاطيف تشقشق على الجـدار، والراعـي يعبـر الترعة خائضا في الماء حتى الحزام حاملاً عبر الماء رضيع قطيعه الضعيف، والأم تدلل رضيعها عند الغسق، ويشـاهد الصقر عند الغروب مخترقًا السماء، وتُشاهد البطـة البريـة مخلصة قدميها فارة من يد الصياد الذي فشل في اقتناصـها في المستنقع، وعابر الماء واقف عنـد زورق العبـور ولا (مال) معه يقدمه للنوتي مقابل مقعد في الـزورق المـزدحم بالمسافرين، ولكن يسمح له أخيرا بالنزول إلى الزورق على أن يعمل مقابل نقله في نزح الماء من الـزورق المثقـوب، ويشاهد الشريف جالسا عند حافة بركته في حديقتـه تحـت ظلال الخميلة المصنوعة من سيقان الغاب"[37]

والنص كما نرى مزدحم بالعبارات الوصفية المعبـرة عن حركة الكائنات، فالطيور مغردة والراعي مجتهـد فـي حماية قطيعه، والأم تدلل طفلها، والصقر والبطة وعابر الماء

---

(37) بريستد: فجر الضمير، ص ٨٤.

كل هؤلاء يشتركون في الحركة المفعمة بالحياة. والكل يعمل ويكد، ومهارة الوصف هذه تنقلنا إلى المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية التي يعنَى الشاعر فيها بوصف حركة العِين والآرامِ والجآذر والأطلاء، وكأنه يضفي حياة دافقة علـى الأطـلال الجامدة التي تفوح بالبلى والسكون، ففي هذا الصـدد يقـول زهير بن أبي سلْمى في معلقته:

بها العِـين والآرام يمشـين خِلفـةً وأطلاؤُها ينهضن من كـل مجـثمِ.

ويقول أوس بن حجر:

بها العِين والآرام ترعـى سِـخالُها فطـيم ودانٍ للفطـامِ وناصـفُ

والناصف: هو الذي بين الفطام والدنو منه.

ولن نتناول قدرة الشاعر هنا على إبداع النص بتقسـيم عباراته تقسيما حسنًا ومراعاة النظير، وما فيه من استعارات قوية موحية. ولكننا سـنطرح بعـض الملاحظـات الكليـة وحسب.

لنتأمل منظر الراعي الذي يخوض في المـاء حـاملاً رضيع البقرة وكأنه يقوم بطقس الاغتسال، إذ أن الماء مانح الحياة، ومصدر الطهارة، وهو يكسب من يخوض فيه حيـاة متجددة وطهارة متجددة أيضا، والراعي يحمل بين كفيه رمز الحياة المتجددة (أي الرضيع) معبرا عن تقديس الحياة ممثلة

في كل ذي روح. حقا، هذا منظر يتكرر يوميا، ولكنـه لـه دلالته الرمزية الغابرة، ويحيلنا هذا المشهد الطقسي إلى فكرة السيل المطهر في القصيدة الجاهلية. أضف لهذا منظر نجـاة البطة من براثن الصياد الذي يظهـره الـنص فاشـلاً فـي اصطيادها وكأن ثمة قدرا رحيما يده فوق يد الصياد. ولنتأمل إذن: ألا يذكرنا هذا الوصف بنجاة الحمار الوحشي المحتومة في القصيدة العربية؟ يقول الأخطل، وهو من شعراء العصر الأموي واصفًا نجاة الحمار الوحشي:

حتـى إذا أمكنتـه مـن مقاتِلهـا هـوى بنبعِيـة زوراء متئـد
أهوى لها معبلاً مثل الشـهابِ فلـم يقصِد وقد كاد يلقى حتفـه العضـد

والعضد الحمار الوحشي الذي نجا بأعجوبة من معبـل الصياد، أي: سهمه ذا النصل العريض. وتدخل القـدر فـي الحالين وارد بل ضروري، فنحن نقرأ في متـون الأهـرام كيف يقسم الفرعون المتوفّى أنه لم يؤذ بطة برية.. هكذا ليدل على براءة ساحته من إيذاء كل ذي روح، فأي دليـل علـى تقـديس الحيـاة أنصـع مـن هـذا؟ (راجـع: Seth, Pyramidentexte)

كذلك يمكنك المقارنة بين مشهد الشريف (الأمير) فـي المتون والثور في القصيدة العربية، وهو الذي يقـرن عـادة

بالمرزبان أي الأمير أو أخي الأمير، والفيخمـان أي كبيـر القرية، ولا غرابة في أن يلقب الثور بالأمير عنـد العـرب، وأن يلقب الأمير في المتون المصرية بالثور (ثـور أمـه أو الثور المنتصر).

قال الأعشى الكبير عن الثور:

ثـم استمر يبـاري ظِلالـه جـذلا كأنـه مرزبـان فـاز محبـور

وصورة الأمير الجالس في ظلال الخميلة تكاد تتطـابق مع صورة الثور الذي يأوي إلى شجرة الأرطاة في القصيدة العربية قصد الوقاية والحماية من المطر المنهمر إثر البـرق والرعد. ولنضرب لهذا مثلاً: ما جاء في قصيدة زهير يصف احتماء الثور باحثًا عما يقيه من المطر (وقد وضـعنا خطـا تحت أسماء الأماكن التي ذكرها في أبياته).

فسار منها علـى شـيمٍ يـؤم بهـا جنبـي عمايـة فالركـاء فالعمقـا

فأدركتـه سـماء بينهـا خلـل تروى الثرى وتسيل الصفصفَ القرقا

فبـات معتصـما مـن قرهـا لِثقًـا رش السحاب عليه المـاء فاطرقـا

يمـري بأظلافِـه حتـى إذا بلغـت يبس الكثيبِ تداعى التُرب فانخرقـا

مـولى الـريح روقَيـه وجبهتَـه حتى دنا مرزم الجـوزاءِ أو خفقَـا

والسماء ترمز للمطر، **والصفصف** الأرض المسـتوية **والقر** البرد. **وأطرق** أي ركب بعض شعره بعضـا **ويمـري**

بأظلافه أي يحفر بأظفاره، **ومرزم** نجم من نجـوم المطـر. ودنو مرزم الجوزاء رمز واضح لدنو المطر.

ثم نطالع في المتون مشهدا من حياة القصور، فالفرعون يظهر مثقلاً بأعباء الدولة وشؤونها، بينما نراه فـي أوقـات فراغه متكئا بدون كلفـة علـى كتـف صـديقه الحمـيم أو مستشاره، أو نراه في مقدمة موكبه الباهر مخترقًـا طـرق المدينة ليقابله الشعب بالتهليل والهتاف والرقص. وبعد ذلـك نراه وهو **يستحم في بحيرة البردي مع إله الشمس**، بينمـا تهم الآلهة بتجفيف أعضائه[٣٨]. ورغم مشاهد المتعة والحبور هذه فنحن نجد أنفسنا بإزاء غابة فطرية مترامية الأطـراف مفعمة بغرائب الأشباح والكائنات (وكأنها الصحراء المقفـرة في شعر العرب وقد أحالها المطر - الذي تحول إلى سـيل إلى - جنة زاهرة حافلة بالألوان كما جاء في معلقة امـرئ القيس:

وألقـى بصـحراءِ الغبـيطِ بعاعـه نزولَ اليمانِي ذي العيـابِ المحمـل

وسيرد شرح هذا البيت في موضعه.

---

[٣٨]) المرجع السابق، ٨٤ – ٨٥.

ويجدر بنا أن نقف الآن بصورة الفرعون التي تجمع بين الهم والقلق والجد من ناحية، والطرب واللهو من ناحية أخرى. وعلينا أن نذكر أحد ألقاب الفرعون الهامة وهو " **الثور المنتصر : كا. نخت** " فهب أننا أردنا أن نعبر تعبيرا شعريا مستمدا من الأسطورة إذن لصورنا الملك حينئذ في هيئة ثور متفرد مهموم لندلّ بذلك على انشغاله برسالة اجتماعية كبرى، وربما صورناه كامرئ يعمل بيديه عملاً مفيدا أو صورناه ثورا منتصرا في معركة ضد الكلاب.. أي في صورة الثور في القصائد العربية (الجاهلية والأموية) التي تبدو مطابقة لما استوحيناه من متون الأهرام. وغني عن البيان أن شعراء العصر الأموي طرحوا تشبيه الثور بالصيدلاني والعطار والمبيطر (رمز الشفاء والعلاج) ولا يعزب عن أذهاننا أن الفرعون (الثور الرمزي) كان في الواقع كبير الكهنة المختصين – ضمن اختصاصات عديدة – بالسحر والعلاج والطب والصيدلة[٣٩]. فثمة إذن موازاة

---

[٣٩]) عن الثور ودلالاته الرمزية في الشعر الجاهلي. راجع: مصطفى الشورى: **الشعر الجاهلي**، ص ١١٢ وما بعدها. وقارن: ما قاله إبراهيم عبد الرحمن في هذا الصدد في تقديمه لكتابه: تجليات الطبيعة والحيوان، ن – س من المقدمة، وراجع كذلك ص ١١١ وما بعدها لمؤلفة الكتاب ثناء أنس الوجود.

واضحة بين صورة الفرعـون الرمزيـة وصـورة الثـور الرمزية.

ونكتفي بالدلالة على هذا ببعض من أبيات ذي الرمة – الشاعر الأموي الشهير – قالها في وصف الثـور، وسـترد الإشارة إليها عما قليل:

إذا اسـتهلت عليـهِ غُبيـةٌ أرجـت مرابض العِين حتى يـأرج الخَشـب

كأنـــه بيـــتُ عطّـــارٍ يضـــمنه لطـائم المسـكِ يحويهـا وينتَهـب

فخشب الكناس يفوح بالعطر حين **تستهله الغبيـة** أي: يصيبه المطر الكثيف، وكأنه **لطائم المسك** أي: أوعيته التـي في بيت العطار، فهو **يحويها وينتهبها** أي: يجمعها ويبيعها. وقد بلغ ذو الرمة من دقة وصف الثور وتشخيصـه مبلغـا عظيما مما دفعنا للاستشهاد بقصيدته، وهو في هذين البيتـين يشبه الثور بالعطار تشبيها فريدا في صوره وعباراته.

ولا يعني هذا أن الشعراء العرب اطلعوا علـى متـون الأهرام وعاينوها رأي العـين فشـرعوا يحاكونهـا، فهـذا التصور يفرغ الشعر العربي من مضـمونه ويجـرده مـن الإبداع وهو أخص خصائصه. ولكننا نتصور – كما تصور " **فون ديرلاين** " **ودارمبو** الخرافات، إن الخرافات تتنقل فـي الزمان والمكان بلا عائق وبدون جواز مرور، أضف لهـذا

الحوار التاريخي بين مصر، والجزيرة العربية فضـلاً عـن تشابه التقاليد واللغات والمعتقدات. فكل هذا يسمح لنـا بـأن نتصور نوعا من الوحدة أو القرابة الفكريـة بينهمـا عبـر التاريخ. وإلا فكيف نفسر ظهور آثار الخرافات المصرية في قصص ألف ليلة وليلة ظهورا كثيفًا واضـحا رغـم تباعـد العصور؟!

ليس هذا وحسب، وإنما نجد شبها واضحا يجمـع بـين موكب الفرعون ذي الأبهة والفخامة وموكب الحبيبة الظاعنة التي رحلت عن الأطلال، فموكبها أشبه بـالعرس الكبيـر إذ تصحبه الزينات والأفراح وهو بـالأحرى موكـب الشـمس الراحلة (إذ شبه شعراؤنا المرأة بالشمس ضمن ما شـبهوا) ولا نجد قرانا بين التصورين أوضح من هذا: فالفرعون وحد مع الشمس ودمج فيها، بل لا نبـالغ إن قلنـا إن الوظيفـة السحرية الأولى لمتون الأهرام، كانت ضمان هـذا التوحـد الذي يضمن بدوره الخلود للفرعون إذ يحاكي الشمس التي لا ترحل في الظاهر عند كل مغيب إلا لترجع من جديد. ولنقرأ ما كتبه (مصطفى الشورى) بصدد رحلة الظعن معلقًا علـى

ما قاله الأعشى وطرفه، وأبو دؤاد الذي يصف رحلة حبيبته ماوية (٤٠).

"وهكذا نرى الشاعر يشبه الظاعنات بالشمس وبالغزلان وبالنخلات، وهذه كلها مقدسات العرب قبل الإسلام، وفي هذه العصور تظهر المرأة الجميلة غير حزينـة علـى رحيلهـا، وجهها مضيء، كثيرة العطاء، وهي أينما حلّت أو تدلت يعم خيرها، لأنها لا تحلّ إلا على موارد المياه أي أنهـا نهـب الحياة لمن تحلّ بهم وتمنحهم الخصب والنماء. ولا أظـن أن هذه صورة امرأة حقيقية بعينهـا، وإنمـا صـورة الشـمس ورحيلها وانتقالها من مكان إلى مكان فـي دورات متلاحقـة متتابعة.. ويصف قيس بن الخطيم حبيبته أيضا فيقول:-

قضـى ا ُ حـين صـورها الـ خـالقُ لا يكنّهـا سـدفُ
تَنـام عـن كبـر شـأنها فـإذا قامـتْ رويـدا تكـاد تنغـرفُ
حـوراء جيـداء يستضـاء بهـا كأنهـا خُـوطُ بانـةٍ قصـفُ

هذه الحبيبة حين خلقها ا قضى بألا يسترها ظلام الليل ولذلك فهي عظيمة، كبيرة الشأن، يستضاء بها لإشراقها، وإذا قامت من نومها تقوم رويدا رويدا [كالشمس].

---

(٤٠) الشورى: المرجع السابق، ص ٩٦.

ألا نرى أن هذه الأوصاف تنطبق على الشمس؟ فهـي كبيرة عظيمة لا يحيطها الظلام، وإذا ظهـرت أو أشـرقت، تظهر رويدا رويدا. وهذه الصورة قد تردد ذكرها في ديانات مصر والشرق القديم، فالإله "الشمس" عندهم يضيء الأعالي والأعماق ويبدد الظلمات ويقصر الأيام ويطيل الليالي وعليه تتوقف حياة البشر. إنه يمنح الحياة ويحيي المـوتى، ويقـود العالم كله.. وهو ظافر منتصر على الليل والموت وصاحب الأشعة التي تخترق الظلمة التي يعمل فيها الأشرار"(٤١).

وفي تشبيه المحبوبة بالشمس يقول طرفة أيضا:

ووجهٍ كمثل الشمس ألقتْ رداءهـا   عليـهِ نقـي الـلـون لـم يتخـددِ

فإذا استقر لدينا هذا التصور الأسطوري أمكننا إذن فهم كثير من الأساليب البلاغية القديمة على هذا النحـو الكلّـي الشامل دون إغفال لعناصر الصورة الجزئية.

---

(٤١) نجيب ميخائيل: **مصر والشرق الأدنى القديم**. ص ١٢٨ – ١٢٩. ويتحدث النص عن الشمس بصيغة المذكر لأنها ترمز للإله رع خالق الكون في معتقد القدماء. عن رع راجع: فايز علي: **الديانة المصرية**، ص ٤٥ – ٤٩ عن أسطورة خلق العالم بقوة رع، ص ٢٦٧ عن التعريف بذلك الإله.

وإذا كان الإله رع يستقل مركبـه ليبحـر فـي عـالم (ورنس) الذي يستمد مياهه من النيل السـماوي، [٤٢] فإنـه يجتاز في بعض ساعات الليل صـحراء قاحلـة (السـاعتين الرابعة والخامسة من ساعات الليل)، تسودها الظلمة الحالكة ويدوي في جنباتها فحيح الحيات المهلكة، هنالك يستبدل رع الحية الصديقة بمركبه، إذ تقوم بحمله على ظهرهـا لتقـوده عبر تلك الصحراء الموحشة وفي ممرات تلـك الصـحراء الملتوية صعودا وهبوطًا يقوم الجعل (خبر) بمسـاعدة رع إذ يجر مربكه (الحية) وينير له الطريق. ورحلة الأبدية والخلود التي يقوم بها رع وتنتهي نهاية سعيدة لا بد أن تضـم هـذه المرحلة الحرجة الحاسمة عبر الصحراء المهلكة.

فإذا قارنا هذه بمفهوم الصـحراء فـي شـعر العـرب وجدناها تضم حقلاً دلاليا واسعا يشمل الموت والتهلكة ومـا تفرع عنهما، فهي تدل على السراب والتيه والضلال والجدب

---

[٤٢]) هذا ما تذكره مخطوطات كتاب **العالم الآخر**: يمي دوات، وقد قام العلامة محسن لطفي السيد بدراسة تلك المخطوطات ذات الدلالات العميقة في مؤلفه القيم: "مجـات. يمي . دوات: كتاب **ما هو موجود في العالم الآخـر**، والرجوع إليه يفيد في معرفـة الكثير من التفصيلات حول رحلة الشمس.

والخوف والعمى والجفاف والمرض...[٤٣] ورغم هذا كلـه فالشعراء يرون فيها الجانـب المشـرق. ولعـلّ مصـدره إحساسهم البشري وميلهم إلى تلمس النجـاة والبحـث عـن المخرج من هذه المهالك، فإذا بهم يتخيلون الريح وهي تنسج عليهم بردا يقيهم، ويمدهم بالدفء ويسـبغ علـيهم الراحـة والسكن.. وكأن مهالك الصحراء تقوم بتطهيـر نفـس مـن يسلكها فيهتدي إلى هذه الآمال التي يرى فيها نجاته، هكـذا يرى ذو الرمة في الصحراء دائرة متصـلة يـذرعها هـو وصحبه حتى يصيبهم الكلال:

ومهمـــهٍ دليلـــه مطـــوح يـدأب فيـه القـوم حتـى طلّحـوا
ثـم يظلـون كـأن لـم يبرحـوا كأنمـا أمسـوا بحيـثُ أصـبحوا

وطلّحوا: أي أصابهم الجهد والكلال.

أفلا يمكن إذن أن نقارن بين التصورين: الأسطوري في كتاب العالم الآخر والشعري عند الجاهليين؟ فـي الحـالين تلعب الصحراء دورا هاما: هنا في رحلـة الخلـود: خلـود الشمس ومن ثم الفرعون، وهناك في رحلة البدوي التي تبدو بلا رجعة لمن يستهلّها، فـلا غـرو أن يسـموا الصـحراء

---

[٤٣]) **ثناء أنس الوجود**: ١٥٥ وما بعدها، وكذا صفحة "لـ": المقدمة بقلم إبراهيم عبد الرحمن.

المفازة، والسيل قرين الصحراء، وهو وسيلة إيناس للشـاعر وتطهير في الوقت ذاته، إذ أن مياه السيل تشـيع الخضـرة والنماء في جوانب الصحراء القاحلة، فتحيي موات النبـات والحيوان، كما أنها تستنزل الذئاب من أعالي الجبال، وتطارد السباع حتى تغرقها، وكأنها تتبع الشر أينما حـلّ لتهلكـه أو تطرده[٤٤]وفي هذا المعنى يقول امرؤ القيس في معلقته:

كأن الســباع فيـهِ غرقـى عشـيةً   بأرجائِهِ القُصوى أنـابيشُ عنصـل

فشبه السباع حين غرقت في سيول المطر ذات عشـاء بأصول البصل البري التي تلطخت بالطين والتراب. ولـيكن واضحا أننا نقارن بين مفهومين شاملين، ولا نعني أبـدا أن ثمة تطابقًا حرفيا بينهما لكي لا يفهم البعض أننا ممن ينـادي بأن الشعراء العرب نقلوا تعبيراتهم أو استعاروها من المتون القديمة. فهذا ما لا ننادي به إطلاقًا. ولعلنا نجد نظير الســيل في متون الأهرام. نعني البحيرة المقدسة التي يقوم الفرعون بالاستحمام فيها والاغتسال بصحبة الشمس، وكأنه يتعمـد أو يتطهر. فهنا وهناك يلعب الماء دورا رمزيا غلاّبا. ولا نعني أيضا أن السيل في الشعر العربي يجـب أن يكـون رمـزا

---

[٤٤]) المرجع السابق: ص "م" من المقدمة، وقارن الشورى، **الشعر الجاهلي**، ٨١، ١٤٤ ومواضع متفرقة.

للتطهر وحسب حيثما ورد بل من الممكن أن نفسره على هذا النحو العام دون أن يفقد دلالاته الأخرى الممكنة في السـياق الذي يرد فيه.

المقدمة الطللية ومتون الأهرام

وبين المقدمة الطللية ومتون الأهرام تظهر فكرة أخرى مشتركة وهي الاحتجاج ضد الموت ورفضه. فـإذا كانـت الأطلال بقايا دارسة تدلّ على القوم الذين رحلوا، فهي فـي الوقت ذاته رموز حية في خاطر الشاعر وتعيد بعث الحيـاة في ذاكرته، وهذا ما يوضحه قول زهير بن أبي سلمى فـي معلقته:

وقفت بِها من بعدِ عشـرين حِجـةً فَلأيـا عرفـتُ الـدار بعـد تـوهمِ

فقد تعرف الشاعر على الديار التي كانت يوما زاهـرة عامرة فإذا هي اليوم أطلال خاوية، ولئن تعرف عليها بعـد توهم فإن هذا يعني أنها لا زالت باقية وكأنه لا يريد لهـا أن تفنى، وهنا يتجلى الشاعر إذ يعبر عن حـال الفقـد والألـم واليأس. ولعلّ البارودي قد حاكى هذا المعنى حين قال:

" فلأيا عرفتُ الدار بعد ترسمٍ أراني بها ما كان بالأمس شاغلي"

فهو لم يعرف الديار إلا بعد **لأيٍ** أي: جهد، نظرا لمـا حلّ بها من خراب، فإذا به يتفحص رسومها وأطلالها لتذكره بالأمس الهانئ له وللديار:

غدتْ وهي مرعى للظباءِ وطالما غَدَتْ وهي مأوى للحسان العقائل

وعادة ما يستدعي الشاعر فكرة البكاء للتعبير عن حزنه لفراق أحبابه كما أن الدموع تنساب مدرارا فكأنها النهـر أو السيل الذي يحيي موات الديار بعد ما أوشكت أن تبيد. وفـي هذا المعنى يقول عنترة:

أفمن بكاءِ حمامةٍ في أيكةٍ ذرفتْ دموعك فوق ظهر المِحمل؟

كما يحضرنا في هذا المقام قول الأعشى:

أمِن منزلٍ عافٍ ومن رسـمِ أطـلالٍ بكيتُ؟ وهل يبكِي من الشوق أمثالي؟

ديـارهم إذ هـم جميـع فأصـبحتْ بسابس إلا الوحشَ في البلدِ الخـالي

وأما زهير فيعبر عن رغبة لا شـعورية فـي إحيـاء الأطلال واستعادتها بماء دموعه فيقول:-

كـأن عينـي فـي غربـى مقتلـةٌ من النواضح تَسـقي جنـةً سـحقا

تمطو الرشاء فتجري فـي ثنايتهـا منـه المحالـة ثقبـا رائـدا قلقـا

وخلفها سـائقٌ يحـدو إذا خشِـيتْ منه اللحاقَ تمـد الصـلب والعنقَـا

... يحيل في جدولٍ تحبو ضـفَادِعه حبو الجواري تَرى في مائـهِ نُطقـا

فدمعه من الغزارة بحيث يغترف بالدلاء، فيتحول إلـى جدول تحبو فيه الضفادع كأنها سفن تسلك طرقها. فالدمع في

هذه القصيدة وغيرها إنما يصنع جداول وبركًا ليعيد الحيـاة إلى الأطلال الدارسة[٤٥]. وفي هذه يقول امرؤ القيس:-

ففاضت دموع العين مني صبابةً   على النحر حتى بلّ دمعي محملي

وارتباط الدمع بالخلق أمر ثابت في أسـطورة هـلاك البشرية إذ خلق الإله (رع) البشر من دموعه، ومن هنا جاء الجناس بين لفظي الخلق والدموع. إذ يشـار إليهمـا بلفـظ "**رمت**"[٤٦]. وإذا كانت الدموع هكذا وسيلة الخلـق وإعـادة الحياة للمخلوقات فإن متـون الأهـرام تحفـل بالاحتجـاج الحماسي ضد الموت شأنها شأن المقدمة الطللية. وفي صـدد هذا يقول (بريستد): - "وكلمه الموت لم تذكر قط في متـون الأهرام إلا في صيغة النفي أو مستعملة للعدو، فترى التأكيد القاطع مرة بعد الأخرى أن المتوفّى حي يرزق "الملك تيتـي لم يمت موتًا بل جاء معظّما في الأفق". "هيا أيها الملك وناس إنك لم تسافر ميتًا بل سافرت حيا، لقد سافرت لكي يمكنك أن

---

[٤٥]) **ثناء أنس الوجود**: المرجع السابق، ص ٢٢وما بعدها، وعن مطلع القصيدة الجاهلية بعامة راجع: رشيد: **تاريخ الآداب العربية**: ٣٢ – ٣٥. ألبرت حوراني: **تاريخ الشعوب العربية**،١ :٤١. صلاح عبد التواب: **دراسات**: ١ :٤٧.

[٤٦]) عالج هذه الأسطورة بريستد في مؤلفه الذي سبقت الإشارة إليه، وأدولف إرمان وكيس وبادج وغيرهم من علماء المصريات، وقد أشرنا لهذه الأسطورة ومعالجـات العلماء لها في دراستنا: الأدب المصري: ١: ٢ : ٦٤ – ٦٦.

تعيش، وإنك لم تسافر لكي تموت". "إنك لن تموت، هذا الملك بيبي **لن يموت**". "**الملك بيبي لا يموت بسبب أي ملك**... ولا بسبب أي **ميت. هل قلت أنه مات**؟ إنه **لن يموت**. هذا الملك "بيبي يعيش أبدا "عِش إنك لن تموت". وإذا رسوت (استعارة للموت) فإنك تحيا (ثانية)". "هذا الملك بيبـي قـد فـر مـن موته"[٤٧].

ومن جهة أخرى فإن الوفاة تعني مفارقة الروح للجسـد ومن ثم تحررها من عالم الظواهر، وعروجها فـي مملكـة السماء، وقد رمز المصريون لذلك بالشـمس التـي تغـرب فتختفي في الظاهر ولكنها لا تلبث أن تعود من جديد. ويقترن بهذا السياق صعود الملك إلى السماء فـي "سـحابة دخـان البخور فيصيح – أي الكاهن – قائلاً "إنه يصعد على دخـان البخور العظيم". وثمة وسيلة أخرى وهي أشعة الشمس التي تنفذ من خلال السحب إلى الأرض وكأنها سلم ممدود ليصعد عليه المتوفّى: " إن الملك بيبي قد وضع هذا الشعاع بمثابـة سلم تحت قدميه، وصعد عليه الملك بيبي ليصل به إلى أمـه

---

(٤٧) **بريستد**: فجر الضمير، ص ٨٧.

وهي الصلّ الحي على رأس رع"[٤٨]. **والصعود إلى السماء** ظل تعبيرا عن الخلود في وعي البشر منذ ذلك الحين، فنرى زهيرا يقول:

" ومن هاب أسباب المنايا ينَلْنَه وإن يرقَ أسباب السماءِ بسلمِ"

وفي البيت - فضلاً عن الجناس بين أسباب المنايا وأسباب السماء - طرافة نادرة إذ يشير إلى أن مهرب الإنسان من المنية هي تعني في التقاليد القديمة على وجه الحقيقة بلوغ مملكة السماء – غير ممكن وإن ارتقى الإنسان إلى السماء – أي تغلّب على عقبة الموت باتخاذ السلم الممتد بين الأرض والسماء على نحو ما ذكرنا، والحقيقة أن بريستد أوضح كيف أن شيللي – الشاعر الإنجليزي (الرومنسي) قد أبدع قصيدته الرائعة وهو يتأمل جمال سحب الصيف[٤٩] وكأنه قد تأثر بالصور السامية التي خلعتها متون الأهرام على (مملكة السماء). ولا ينبغي أن نقف عند هذه الدلالات التي تنطوي عليها رحلة السماء بل علينا أن نستبطن دلالتها الرمزية إذ هي تعبر عن ظمأ البشر إلى الروحانية السماوية وتطلعهم الأبدي إلى الخالق والميعاد:

---

[٤٨]) المرجع السابق: ص ٩٥.

[٤٩]) المرجع السابق: ص ٩٩.

ميعاد لقائه لعلهم يتخلصون من الغربة التي تلازم أي تـلازم أرواحهم طالما ظلت ملابسة لأجسادهم فـي الحيـاة الـدنيا المحدودة. إنها تعبر إذن عن تطلع المحدود المتنـاهي إلـى اللامحدود واللامتناهي.

وكـــأني بشـــيللي (١٧٧٢ – ١٨٢٢م) والشـــعراء الرومنسيين لا ينفكـون مـرتبطين روحيـا بتلـك السـماء الأسطورية الحافلة بقصص النعيم أو الشقاء التـي أبـدعها الإنسان قديما. وإذا تأملنا شعر الطبيعة الذي يقول النقاد إنـه ظهر في قصيدة من القرن الرابع عشر لأول مـرة لوجـدنا الشعراء يهتمون بالطبيعة فيجعلونها إطارا لغزلياتهم كما فعل" جون دون وجورج ربرت".

والنقاد يرون أن المظاهر المادية طغت علـى شـعراء القرن الثامن عشر فانعدمت صلة الشاعر بالطبيعة حتى جاء وردز ورث (١٧٧٠ – ١٨٥٠م) وكـــوليردج (١٧٧٢ – ١٨٣٤م). فنقلا لغة الشعر إلى أفواه الرعاة والفلاحين وهما مع روبرت سـاوثي Robert Sauthy (١٧٧٤ – ١٨٤٣) يمثلان الاتجاه الرومنسي الحالم. فقد استهدفوا عودة انجلتـرا القديمة ذات الحياة البشرية البسيطة في أحضان الريف.. ولا

عجب فنشأتهم كانت في أوساط ريفية ولا شك أن آلان بوكان رائدهم. ولهم أعمال شهيرة أدانوا فيها البؤس، وعلقوا برقبته مسئولية الجرائم الاجتماعية. من ذلك قصائد: **زوجة الجندي**، و "**تأبين المتسول**" و "**شكاوى الفقراء**" لـ "**ســاوثي**". وقـد تأثر كوليردج بملاحم بيرون القصيرة كما تـأثر بـالملاحم الإسبانية، ثم جعل كيتس وشيللي وبايرون من الطبيعة رمزا للحب والحرية[٥٠]. ويرون أيضا أن شيللي تأثر بـأفلاطون وفلسفته المثالية سيما نظريته عن النفس التي عرضـها فـي فايدروس والحب في فيدون. وقصائد شيللي دعاء إلى الجمال الفكري وبروميثيوس (سارق النار في الأسطورة الإغريقية) وأغنية إلى ريح الغرب – يتخذها النقاد نماذج للرومنسية[٥١].

---

[٥٠]) الموسوعة الثقافية: عن شعر الطبيعة ص ٥٩٥، وعن شيللي: ص ٦٠٨ وقارن: شفيق مقار: دراسات في الأدب، ٢٧٨ – ٢٧٩. وأيضا: غنيمي هلال: النقد الأدبي، ٣٨٩ وما بعدها. إحسان عباس: فن الشعر، ٥٤ وما بعدها.

[٥١]) استلهم الشاعران علي محمود طه (١٩٠١ – ١٩٤٩م) وأبـو القاسـم الشـابي أسطورة بروميثيوس أيضا. والملاحظ أن النقد الأدبي في القرن العشرين يكاد يتوقف عن حد الدعوة إلى محاكاة الرومنسية الإنجليزية، بينما كان الأجدر أن تمتد عينا النقد إلى المعين الأصيل ونعني الأساطير الشرقية القديمة وما حفل به أدبنا المصري قديما من أساطير وقصص وخرافات.. راجع: فايز علي : الأدب المصري: ٢: ٥٩ ومـا بعدها من الأساطير.. وسنتناول في وضع آخـر قصـيدة الشـابي التـي أسـماها بروميثيوس أو نشيد الجبار.

وأما "**وليم وردزورث**" فقد أسس المدرسة الرومنسية الطبيعية في الشعر – كما يرى النقاد – وألف مع صمويل كـ ـوليردج قصائد غنائية (Lyrical Ballads) وهي مجموعـ ـة مـ ـن الأغاني الغنائية ثارا فيها على سطحية شعر القـ ـرن الثـ ـامن عشر في الشكل والمضمون، إذ تتميز هذه القصائد بالنزعـ ـة الوجدانية الجارفة التي تبرأت من قيود الصنعة. ولعلنا نذكر أن "أنشودة الملاح العجوز" تعد من أهم قصائد كوليردج، تلك التي تعتبر مصداقًا لرؤيته للأدب إذ يعتبره تعبيرا عن إدراك وحس عميقين[٥٢].

لا شك إذن أن شـ ـيللي وكـ ـوليردج ووردزورث، مـ ـن أعلام المدرسة الإنجليزية الرومنسية ومؤسسيها في القـ ـرن التاسع عشر. والمقارنة النقدية القريبة تظهر السمات المميزة لتلك المدرسة في مقابل الفترة السابقة لهـ ـا، بينمـ ـا يبحـ ـث البعض عن تأثرها بشعر الطبيعة وفلسفة أفلاطون. بيـ ـد أن النظرة النقدية الرحبة تطلعنا على الأسـ ـس الأولـ ـى لتلـ ـك

[٥٢]) من أقدم قصص المغامرات ذات الدلالات الأسطورية الحافلـ ـة قصـ ـة المـ ـلاح والجزيرة النائية، أو الملاح الغريق، وهي ترجع إلى عصر الدولة الوسطى (٢٠٥٠ – ١٧٠٠ ق.م). وتحكي عن ملاح تحطمت سفينته وفقد رفاقه أثناء رحلة بحرية في البحر الأحمر...

المدرسة التي قد لا تختلف في مطلق رؤيتها للطبيعة والجمال عن الأسطورة القديمة. ولا يعني هذا أننا نسلب هذه المدرسة أولياتها وننزع عنها خصائصها، ولكننا نمتد برؤيتنا إلى مـا وراء الظواهر، فنبحث عن أوجه الشبه المشتركة والمقارنـة الممكنة بين القديم والحديث، والملاحظ أن بتهوفن الموسيقار الشهير المعاصر لهؤلاء الشـعراء الرومنسـيين قـد ألـف سيمفونيات رومنسية عظيمة، ومن هنا يجب ألا نتجاهل أثر الفكر الرومنسي في الآداب والفنون في تلك الفتـرة بوجـه عام.

وفي رأينا أن النقاد حين يعرفون الرومنسية مذهبا أدبيا معاصرا فإنهم يخلعون عليه من السمات ما يميزه – أساسا - عما يسبقه مباشرة ويعاصره من مذاهب أخرى، ولعلهم فـي سبيل تحقيق ذلك يتجاهلون ربما عن غير عمد – أوجه الشبه وعناصر الربط بينه وبين المذاهب التقليدية. وإنه لمن الوهم أن نتصور أن كل مذهب أدبي جديد منبت الصلة بما قبله أو أنه ملك وحده أعنة التجديد فجاء بما لم يسبقه إليه الآخرون.

عودة لمتون الأهرام:

وللتدليل على هذا نعود مرة أخرى إلى المتون لنتـابع رحلة الفرعون السماوية عبر بحيرة السوسن. فبعدما يستحم مع إله الشمس يتجه شرقي السماء مبحرا في بحيرة السوسن التي تغطي الأفق وهي بحيرة مفرطة الضخامة، حيث توجد أبواب السماء العظيمة وتقوم أمامها "**الجميزة العالية شـرقي السماء التي يجلس فوقها الآلهة**"، وهنـاك حيـث توجـد جميزتان أخريان - فضلاً عن إله الشمس - يرسـو قـارب الفرعون.. ثم تعترضه بحيرة أخرى تذكرنا بالصراع بـين حور (الخير) وست (الشر) إذ حدث أثناء ذلك الصـراع أن فقد حور عينه على الشاطئ الأقصى أي الشـاطئ الشـرقي لهذه البحرية.. وتفيض المتون في وصف منعرجـات تلـك البحيرة، وخلفها تقوم أرض العجب الزاخرة بالقوى الشريرة، وكل شيء فيها حي:- بدءا من المقعد الذي يتخذه الفرعـون لمجلسه إلى الصولجان الذي يمسك به والقارب إلـى يقلـه، والأبواب التي يمر بها، وإذا بالفرعون يتحدث إلى كل هـذه الأشياء بل مع أي شيء آخـر يحبـه[٥٣].. هـذا الوصـف الأسطوري الشائق للطبيعة المتخيلة ومشاهد الرحلة الأخروية

---

(٥٣) بريستد: فجر الضمير، ص ٩٢.

للفرعون التي تتم عبر تلك السماء الشـاعرية ذات الثـراء البديع – هذه كلها مفردات الشعراء الرومنسيين في قصائدهم التي سبقت الإشارة إليها. ولنترك هيكل يتحـدث الآن عـن أبرز صفات الرومنسية في رأيه يقـول: "مـن الخصـائص الأسلوبية لهذا الاتجاه وطريقته في الأداء التشخيص، أي منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، حتى ليتصور شعراء هـذا الاتجاه ما ليس إنسانًا وكأنه إنسان يحس إحساسـه، ويفكـر تفكيره، ويفعل أفعاله.." [٥٤] من ذلك تشخيص البلى ومنحـه الحياة الإنسانية في قصيدة ناجي إذ يقول:

والبلـى أبصـرتُه رأي العيـان ويـداه تنسـجان العنكبـوتْ

صحتُ: يا ويحكا تبدو فـي مكـان كـل شـيءٍ فيـهِ حـي لا يمـوتْ

فالشاعر شخص البلى لدرجة أنه يبصره وهـو ينسـج بيديه العنكبوت ليدلّ على عفاء الأثر، وإذا بالشاعر يصيح به ويتوعده وكأنه إنسان أمامه، وليس البلى وحده بل كل شـيء في ذلك المكان لا يموت:

كـل شـيء مـن سـرورٍ وحـزن والليـالي مِـن بهـيج وشـجِي

وأنـا أسـمع أقـدام الـزمن وخُطَـى الوحـدةِ فـوقَ الـدرج

أجل. كل شيء حتى الزمن نفسه والوحدة ذاتها.

---

[٥٤]) هيكل: موجز، ص ٢٣٢.

فإذا رجعنا إلى الشعر الجاهلي لراعنا ما فيه من خطاب الجمادات والحيوان، فالشاعر لا ينفك في معلقته أو قصـيدته ينادي الديار والأطلال ويخاطب النؤى والـدمن أو السـحب والمزن، أو الأودية والجبال وغير ذلك من عناصر الطبيعـة المحيط به، وهو لا يفتأ يتحدث مع ناقته أو يتخاطر بشـكل من الأشكال مع حيوان الصحراء: الثور أو الحمار الوحشي أو كلاب الصيد التي في ربقة الصياد، وهو إن لـم يتحـدث إليها مباشرة أدخلها في سياق حديثه الذاتي أو حـواره مـع المستمع.

ويحضرنا في هذا السياق أن امرأ القـيس – الشـاعر الجاهلي الشهير – كانت له خمـس أدرع هـي الفضفاضـة والضافية والمحصنة والخربق وأم الـذيول، وكانـت هـذه الأدرع يتوارثها بنو آكل المرار ملكًا عن ملك[55]. وتسـمية الدروع تدلنا على أن تشخيص الجماد كان عادة آنذاك، ولعلنا نتذكر في هذا الصدد "ذا الفقار" وهو سيف الرسول الكـريم محمد صلى ا عليه وسلم.

---

[55]) ديوان امرئ القيس، ص ١٢.

والحقيقة أن العلامة بريستد لم يألُ جهدا في الإشارة إلى أثر تلك الأساطير العميق في الخرافـات الألمانيـة الحديثـة وشعر الرومنسيين. فيذكر "لـوهنجرن Lohengrin" ذلـك البطل الألماني الخرافي الذي استقل سفينة خرافيـة كانـت تجرها بجعات مسحورة دون تدخل منه فلا هو قاد السـفينة ولا أدار دفتها. ويقرن بريستد هذه الرحلـة الخرافيـة إلـى الرحلة التي وصفناها توا – في اختصار شديد – في متـون الأهرام.

ويضيف أن قصص نبلو نجن Nibelungen في تلـك الخرافات الألمانية تشبه دنيا موت آرثر Morte D' Arthur التي يقابل فيها ابن السبيل الغرائـب والعجائـب فـي كـل منعطف، وهي رواية خرافية أيضا ألفها Sir A. Mallory وبعد ذلك صاغها تنيسون الشاعر الإنجليزي في قالب شعري تحت عنوان "أناشيد الملك" Idylls Of the King وتحكـي الرواية عن آرثر ملك بريطانيا وفرسانه أصـحاب المائـدة المستديرة، حكايات عن عالم خرافي تسكنه مخلوقات خارقة للعادة، إذ تجد فيه الحيوان والأشجار وحتـى الجمـاد يقـوم بالكلام مع الناس، وأما النيبلونجن فهم جنس من المخلوقـات

خارقة للطبيعة مثل الأقزام كان في حراسته كنز ضخم مـن الذهب قد استولى عليه البطل سيجفرد[٥٦].

وفي متون الأهرام يلتهم الملك الآلهة فيتغذى بلحومهم، كما يلتهم التيجان لأنها تكسبه خواص الآلهة وتمنحه قواهـا كما تظهر في الفقرات المشار إليها (PYR. ٧٥٣a- ٧٥٤b) من المتون.

وإذا كان لنا أن نستكمل الصورة فلنقل إذن إن علينا أن نستحضر في الأذهان نقوش المقابر المصرية وتصـويرات كتب الآخرة التي ظهرت بعد متون الأهرام، وغير ذلك مـن تراث فني أدبي ضمته ووعته لنا المخطوطات القديمة، حينما نقرأ ديوان الأدب الرومنسي والرمزي الحديث لندرك نواحي الاتفاق التي تكاد تصل إلى درجة التطابق الكلي في كثير من الأحيان أو وقوع الحافر على الحافر. وما ذلك بغريب علـى من ينظر للأمور نظرة كلية واعية تظهر له وحـدة الخيـال

---

[٥٦]) **بريستد**: المرجع السابق: ٩٢ – ٩٣. ونود هنا أن نشير إلـى وحـدة الخيـال البشري التي تجمع بين نماذج أدبية عريقة في القدم وأخرى في غاية الحداثة، أو بين إبداع الشرق وإبداع الغرب. وقد يصل تشابه الإبداع الأدبي في بعض الأحيان إلـى حد وقوع الحافر على الحافر. ودراسات المقارنة تتناول هـذه الظـاهرة بتحلـيلات مختلفة. كما يرى شيللي أن الحب هو الفضيلة التي تطهر النفوس إذ تتسامى بالإنسان عن المراتب الحسية. راجع: **غنيمي هلال**: الرومنسية، ص ١٦٨ – ١٧١.

البشري رغم اختلاف العصور، وقدرة العقل الجمعي على أن يعي تفاصيل الأساطير القديمة كما يعي أدق تفاصيل الساعة التي يحياها، كما تظهر له أيضا أنه ليس ثمة خـط فاصـل يعيق انتقال مواضيع الأدب وأساليبه من أمـة لأمـة ومـن عصر إلى عصر.

مجموعة من الرموز المصرية: لا توجد حسب علمنـا دراسة واعية لكل الرموز الواردة في الأساطير المصرية، إذ لا تستطيع جملة من الدراسـات المتأنيـة أن تحـيط بهـذا الموضوع المتشعب. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى شيء يسـير جدا من هذه الرموز.

العين: تعد العين – كما يقول كلارك – أقـدم مرشـدة للحركة الإلهية "أقدم إناث الدنيا ومرشدة الـرب الواحـد" إذ تقود موكب رع عبر البوابات في العالم الآخر مثلاً، وهـي رمز القوة المدمرة والضوء الذي يعشي الأبصـار، والنـار والعواطف المجانسة مثل الحنق والغضب الجـامح وفـورة العاطفة وعلاج العين المكسورة يعنـي تجميـع كسـورها، ويرمز لاكتمال القمر (الصاعد). ويقول كلارك إن شكسـبير

لم يستخدم إلا رمزا مصريا حينما مثل صورة الشمس وهي تبزغ في الفجر قائلاً:

كم من صباح مجيدٍ صافحت عيناي   يضفي البهاء على الدار بعين السلطان

والعين ترمز للقمر كما ترمز للشمس نفسها كما تـدخل في تكوين اسم أوزير إله العالم الآخر كما قد ترمز لحتحـور (الغائب) في أسطورة هلاك البشرية.

الحية: ثمة أنواع مختلفة من الأفاعي والحيـات يكثـر ظهورها في مقاطعات العالم الآخر، ولعل أشـهرها عبيـب الحية الشريرة التي تكافح ضد الشمس (رع) ورنينوتيت إلهة الحصاد، والكوبرا التي تحرس جبهة الفرعـون – وتسـمى وادجيت – مع الإلهة العقاب نخبيت.. وتظهران معا أيضـا في مراسم تتويج الفرعون، وأحيانًا ترتدي وادجيت تاج الدلتا الأحمر إذ أنها إلهة مصر السفلى، وثمة الحية الخيرة التـي تقود موكب رع في منعرجات العالم الآخر.. وهكذا.

رموز أخرى: كثيرا مـا يبـدو لدارسـي الحضـارة المصرية أن الرمز هو مفتاح فهمها الأول. **فزهرة اللـوتس** مثلاً ترمز لميلاد الشمس ومن ثم تجدد الحياة، إذ تطفو عادة على سطح المياه الأزلية ترمز بدورها لمادة الخلق الأولـى

(المحيط الأزلي). **ومالك الحزين** رمز الحكمة (الإله تحـوت إله المعرفة)، وهو في الوقت ذاته القمر (عين رع اليسرى)، **وشجرة الجميز** رمز الحماية، وتظهر فـي أغـاني الغـزل باعتبارها رسول الحب بين الحبيبين. **والعقاب** وإن رمـزت لنخبيت (إلهة مصر العليا) فهي أيضا **رمز موت** الإلهـة الأم زوج آمون (الإله الخافي خالق العـالم). **وماعـت** (ريشـة النعام) رمز الحق والعدالة. **وسخمت** (اللبؤة) – ويعني اسمها القوية – تصور حرارة الشمس المحرقة ولظاها، وعـين رع الثالثة أو المجازية (صورة حتحور الجميلة حين تغضـب). **وسرقت** العقرب الطيبة التي أنقذت حور الطفل بعد ما لدغته العقرب الشريرة، وهكذا يظهر **الفتيش** الواحد رمزا لمعـانٍ وفضائل عديدة، وقد يظهر المعنى الواحد في رموز مختلفة، وهكذا تتداخل الرموز ويصبح تفسيرها على نحـو منطقـي ضربا من المحال، فهي رموز أسطورية بحق.

فمن العجب إذن أن يذهب النقاد بدعوتهم إلى محاكـاة الرومنسية الإنجليزية – وليدة القـرن الثـامن عشـر – ولا غضاضة في المحاكاة الواعية على أية حال. إنما الغضاضة في أن نتوهم أن الرومنسية ولدت في الجزر البريطانيـة أو

أنها منبتّة الصلة بالأدب المصري القديم. فما لنا لا نرجع إلى ذلك المعين الأول بأساطيره وملاحمه وقصصه وأناشيده؟ وما لنا لا نستلهمها استلهاما يضيء واقعنا الأدبي الآفل؟ وإذا كانت الرومنسية – إنجليزية كانت أو فرنسية أو ألمانية أو غربية بوجه عام – ليست إلا قبسا من الشمس البازغة في أدبنا القديم فلماذا لا نصحح وجهتنا فنقتبس من المعين الفياض؟ وإذا كنا قد أعطينا بعض نماذج للتأثير – لو لنقل التشابه بين الأدب المصري والأدب العربي، فالخطوة التالية التي نحن بصددها الآن هي توضيح أبعاد الأسطورة العربية بما حوته في جعبتها من رموز وإشارات رومنسية.

الفصل الثاني

الأساطيـــر العربيـــة

مقدمة عن الجاهلية

البحث في علاقة الشعر بالأسطورة يرتبط في الأذهـان بمقولات بعض النقاد والشعراء المحـدثين إن العـرب لـم يعرفوا الأسطورة أو إن أساطيرهم لم يكن لها نصـيب مـن ثراء الخيال بحيث لا يمكن مقارنتها بأساطير اليونان، وهـم بذلك لا ينفون أثر الأسطورة في الشعر العربي وحسب، بـل يحكمون بجدب القريحة العربية وركاكـة الشـعر العربـي وضعفه من حيث المضمون الوجـداني، وإن ازدان بـاللفظ الجزل والعبارة البليغة. فبلاغة العرب في رأيهـم جوفـاء، وألفاظهم الضخمة لا تنطوي على معان سامية، هكذا أشـرنا في المقدمة إلى رأي أبي القاسم الشـابي إذ يقـرر بقطعيـة جازمة أن الشعر العربي كلمة ساذجة لا عمق لمعناها وأنه – بلا غمغمة على حد قوله – لا خيال به ولا تصور. والشابي إذ يشيد بجمال الأسطورة اليونانية وروعتها يمجد (لامرتين) فيتذوق في شعره نشوة الحب الشاملة المترنمة[٥٧]..

---

[٥٧]) **الشابي**: محاضرة الخيال الشعري، ١٢٠ – ١٢٥، ص ١٦٨ – ١٧١.

ولا يعد رأي الشابي استثناء رغـم قسـاوته وضـعف حجته على النحو الذي سنبينه بعد. ولا مفر - والحال هذه - من أن نعرض لجاهلية العرب حتى نقـف علـى أحـوالهم ونعرف المؤثرات التي أثرت في شعرهم. ولعله من الواضح أن الجاهلية تنسب إلى الجهالة الدينية لا المعرفية، فقد عبدت الأوثان في الجزيرة العربية في القرون الخمسة السابقة على مجيء الإسلام، وهي الفترة التـي يجـدر بنـا أن نسـميها الجاهلية الأولى، وإن شئت الأخيرة. فالمعروف أن الإسـلام بظهوره وضع نهاية زمنية لها. بيد أنه لا مفر من الاعتراف بوجود جاهلية أسبق منها كما يعتقد الآن بعض النقاد. وأمـا نحن فنفترض وجود دورات سابقة قبل العصر (الجـاهلي)، فإذا كانت حال التمام والاكتمال التي بلغها الشعر في القـرن السادس الميلادي تثبت بالضرورة وجود فترة سابقة مهـدت لها، فإننا نفترض أن هذه الفترة جميعهـا – التـي يقـدرها المؤرخون بخمسة قـرون – ليسـت إلا دورة مـن دورات (حضارية) عديدة سبقتها. وإذا كـان المستشـرق العلامـة "نولدكه" Noeldecke قد قال يوما: "**لا يوجد لدينا بيت شعر وثيق النص يمكن أن يرجع إلى ما قبل سنة ٥٠٠م**" – وهو

قول صحيح إلى حد بعيد – فإن باحثين قد اضطلعوا بتوثيق أشعار الأوائل فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلاديين، ومنهم: خزيمة بن فهد القضاعي، وجدي بن الدلهاث القضاعي، وجذيمة الأبرش الأزدي وعمرو بن عدي اللخمي، وعمرو بن عبد الجن التنوخي – أولئك الذين عرفت عنهم مقطّعات في حدود السبعة أبيات. وخزيمة القضاعي ظهر إثر تفرق قضاعة وانسياحها في العراق قبل معركة **شهر زور** عام ٢٣١م، تلك المعركة التي عاصرها الشاعر جدي بن الدلهاث وأرخ لها بشعره[٥٨].. ورغم قلة الشعر الذي وثق لهؤلاء الشعراء فهم يأتون في الأولية قبل زمان امرئ القيس، ونحن وإن اعتدنا أن ننسب كل الأولويات لامرئ القيس فقد آن الأوان لتعديل هذه النظرة الاعتيادية..

صحيح أن العرب عاشوا حياة بدوية قوامها الترحال الدائم والاستقرار الوقتي في خيام أو مقرات غير دائمة ولا ثابتة، لكنه من الواضح أنهم عاشوا في جوار حضارات أحاطت بهم إحاطة السوار بالمعصم، فكانت حضارة سبأ

---

(٥٨) **عادل الفريجات**: الشعراء الجاهليون الأول: ص ١٠ – ١٤. وقد عاش خزيمة هذا قبل سنة ٢٤١م – راجع: ١٢٣ – ١٢٧.

ومعين وحمير في الجنوب، وفي الشمال حضارات بلاد النهرين (سومر وأكاد وبابل وأشور) وحضارات الفينيقيين والكنعانيين في الشام، كما أننا لا ننسى الحضارة المصرية القديمة التي تاخمت الصحراء العربية من الغرب، ففي صرواح باليمن ظهرت دولة سبأ ذات الحضارة الزاهرة، وقد أنبأتنا عنها الكتب المقدسة وعن زيارة ملكتها بلقيس – ذات الجند والعرش العظيم – لسليمان عليه السلام في القرن العاشر قبل الميلاد. وقد أقيم هناك سد مأرب الذي كان سببًا من أسباب الحضارة والاستقرار، ولكن السبئيين تفرقوا بتهدمه. ويروي لنا القرآن عن عجائب أولئك القوم في قوله تعالى: لَقَدْ كَانَ لِسَبَأٍ فِي مَسْكَنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتَانِ عَن يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُوا مِن رِّزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ. فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِّن سِدْرٍ قَلِيلٍ (سبأ/ ١٥ – ١٦).

ومن تلك القبائل المتفرقة كانت قبيلة حمير اليمنية ذات النفوذ، التي استطاعت أن تنشئ لها دولة وسط اليمن عاصمتها ظفار، وقد حدث هذا

قبل الإسلام، واستمرت دولتهم حتى ظهور الإسلام.

هذا بينما كانت **دولـة معـين** (١٣٠٠ – ٦٥٠ق.م) معاصرة لدولة سبأ في اليمن أيضا، وكان مستقرها في منطقة الجرف بين نجران وحضر موت، وازدهرت بها مدن هامـة في القرن السابع قبل الميلاد، أما عاصمتهم فكانت في قرناو، ذات المعابد والمنازل والسور الكبير الذي كان يحـيط بهـا، ووجدت عليه كثير من النقوش والكتابات الهامة[٥٩].

ولا بد أن العرب ألفوا تلك الحضارات ونقلوا عنها في ميادين المعرفة المختلفة، كما أن الشعر العربي آنذاك يضـم فرائد القصائد في الحكمة والأخلاق التي تنبئ عـن درجـة عالية من التقدم المعنوي. يقول مصطفى الشورى: - " لـم يكن العرب في ذلك الوقت جاهلين جهلاً ينافي العلم، فقد ثبت أنهم كانوا أهل ذكاء ودراية وعلم، وكانت أذهـانهم صـافية

[٥٩])عن حضارات اليمن راجع: ألبرت حوراني: تاريخ، ١: ٣٧ وقارن: هيكل: حياة محمد ، ص ٧٣ وما حولها Daum: Jemen, S.S ٩ ff, ٥٧ ff, ٨١ ff وكتاب داوم (بالألمانية) يتناول اليمن القديمة ودياناتها وعواصمها وآثارها التي ترجع لمـا قبـل التاريخ.

ونظراتهم صادقة في الطبيعة وأحوال الإنسان[٦٠]. فهو يؤكد أن المقصود **بالجاهلية**: الضلالة وعبادة الأوثـان ونشـوب الحروب لأسباب تافهة وغير ذلك مـن التعصـب والغـبن والعبودية. ورغم هذا فقد أبدعوا ما يسمى بسـجع الكهـان، الذين كانت لهم دراية واسعة بالسحر وفنون الكـلام. وقـد عرفوا فوق هذا الأناشيد والترانيم التي كانت تتلى للأصـنام، وأما في فترة ما قبل الجاهلية المتأخرة فيفترض الشورى أن شعرهم تنوع بين الغنائي والرجز ولعل أكثره كـان شـعرا ملحميا لكنه فقد، إذ كان يؤرخ لبطولاتهم في الحروب وقـد بقيت إشارات تذكر بأيام العـرب الشـهيرة منهـا **داحـس والغبراء والبسوس**... إذن فُقد هذا الشـعر الملحمـي ولـم يدون، وبالتالي لم يصلنا[٦١]. وقد بقيت بعض إشارات لتلـك الحروب كما في المثل القائل: " **أشأم من البسـوس** " فهـذا المثل على صغره يخلد تلك الحرب التي ظلت مشتعلة الأوار

---

[٦٠]) **مصطفى الشورى**: الشعر الجاهلي، ص ٥. وقارن: **محمد أبو الأنوار**، الشـعر الجاهلي: ١٢ – ١٥. عن سجع الكهان راجع: **محمد الموافي**: قـراءة، ٢٨٥ ومـا بعدها وقارن: **الأغاني – طبعة دار الكتب**، ١١: ١٨ وعن أيام العـرب: سـاروفيم: تاريخ /، ١٨

[٦١]) **الشورى**، المرجع السابق: ١١ – ١٢.

على مدى أربعين سنة بين بكر وتغلب، وبدأت بمقتـل ناقـةٍ للبسوس بنت منقذ التميمية خالة جساس بن مرة الذي قام بقتل كليب[٦٢]. وأما حرب **داحس والغبراء** فقـد خلـدتها معلقـة زهير بن أبي سلمى، وها نحن نشير إليها:

وإليك قصة تلك الفرس التي أشعلت الحرب التي دارت رحاها بين عبس وفزارة، بسبب **داحس** فرس قيس بن زهير ابن عبس، **والغبراء** حجرة حمل بن بدر سيد بني فزارة من غطفان. وذلك أن زهيرا وحملاً تراهنا على مئة بعير، يدفعها من يخسر السباق إلى من يربحه. ولما كان اليوم المعين بعث حمل بن بدر من يكمن لداحس ويرده عن غايتـه إذا جـاء سابقا. ثم أرسل الفرسان فبرز داحس عـن الغبـراء حتـى شارف الغاية ودنا من الكمين، فوثبوا عليـه وردوه فسـبقت الغبراء.

وبعث حمل ابنه مالكًا إلى قيس يطلب منه حق السـبق فأبى قيس دفعه وقتل مالكًا، فكان ذلك باعثًا علـى الحـرب. وقد طالت هذه الحرب وكثر فيها القتلى حتى أُصـلح بـين

---

(٦٢) عن حرب البسوس، راجع: **صلاح الدين عبد التواب** دراسات فـي أدب اللغـة العربية، ص ٤٣ – ٤٤، وقارن: **شوقي عبد الحكيم**: موسوعة الفلكلور: ص ٥٥١ – ٥٥٣.

المتحاربين (هرم بن سنان والحارث بـن عـوف)، ودفعـا الديات من مالهما، وقيل إنها بلغت ثلاثة آلاف بعير..."، وفي ذكر هذه الحرب يقول الشاعر الحكيم زهير:

وما الحرب إلا مـا علمـتم وذقـتم	**وما هو عنهـا بالحـديثِ المـرجمِ**
متـى تبعثوهـا تبعثوهـا ذميمـةً	**وتضـر إذا ضـريتموها فتضـرمِ**
فتعـرككم عـرك الرحـى بثفالِهـا	**وتلقـح كِشـافًا ثـم تنـتج فتتـئمِ**
فتنـتج لكـم غلمـان أشـأم كلهـم	**كأحمر عـادٍ ثـم ترضـع فـتفطمِ**

ولا بد لنا من وقفةٍ بعبادة الأوثان في الجزيرة العربية، فالعرب عبدت جملة من الأصنام.. ففـي الشـمال عبـدت [اللات] (وهي قرينة فينوس إلهـة الحـب والجمـال عنـد الرومان)، والروضة Ruda وهي نجمة الصباح التي لم تزل حتى اليوم مرتبطة في أغانينا بالعاطفة والجـنس، والعـزى Itha ورحام Raham وشيع القوم Chai – Alkaum الذي كان إله المسافرين، كما عبدت بنات الإله الثلاثـة: الـلات والعزى ومناة الثالثة، (٦٣) وقد ذكرها القرآن في قوله تعالى:

---

(٦٣) **شوقي عبد الحكيم**: موسوعة الفلكلور / ص ٥٤ وما بعـده. ويشـير العلامـة حسين هيكل إلى قصة الغرانيق مفنّدا إياها إذ يروي أن المشركين لمـا لجـوا فـي رفضهم الإسلام هادنهم محمد صلى ا عليه ، واتفق معهم على أن يعبد آلهتهم على أن يقبلوا دعوته، وأنه قابل نفرا منهم في الكعبة ثم تلا قوله تعالى أفرأيتم الـلات والعزى ومناة الثالثة الأخرى وأضاف: "تلك الغرانيق العلا وإن شفاعتهن لترتجى"

أَفَرَأَيتُم اللاتَ والْعزى ومنَاةَ الثالِثَةَ الأُخْرى أَلَكُم الذكَر ولَه الأُنْثَى؟ (النجم/ ١٩ – ١٢). وفي شعر العـرب إشـارات لتلك الآلهة التي تعبدوا لها وقربوا إليها القرابين. فهـا هـو أوس بن حجر يقول:

وباللات والعزى ومن دان دينَها

وبا ـ إن ا منـهن أكـبر.

كما ذكر امرؤ القيس في معلقتـه دوارا – وهـو مـن الأحجار المقدسة كالكعبة – فقال في معرض وصفه الصيد:

فعـن لنـا سِـرب كـأن نِعاجـه عـذارى دوارٍ فـي مـلاءٍ مـذَيل

ويروى عنه قوله عن ذي الخلصة الذي استقسـم لديـه بالأزلام لما أراد الأخذ بثأر أبيه، وسوف نشير إليـه عمـا قليل.

وثمة آلهة خمسة أخرى تلازموا مع سقوط قابيل (قايين) CAIN وهم: ود، سواع، يغوث (إله الغيث والإعانة)، الذي ظهر في الجنوب في هيئة الليث يغوث، العزى وهي الإلهـة الأم لقريش التي كان يضحي لهـا البشـر، (كـوزه) إلـه العواصف فضلاً عن أساف ونائلة اللذين ارتبطـا بـالجنس

ثم سجد وسجدوا من خلفه.. راجع: محمد حسين هيكل، حياة محمد، ٥٦ ومواضـع أخرى وقارن أيضا ص ٨١ لنفس المؤلف عن الوثنية قبل الإسلام.

والحب، ويقال إنهما كانا رجلا وامـرأة مسـخهما ا   فـي صنمين لأنهما فجرا بالكعبة ليكونا عبرة للناس، وربما رفـق الناس بهما مع مرور الوقت فصاروا يتعبـدون لهمـا[٦٤].. وكانت العرب تعتقد أن الآلهة تعينهم فـي حـروبهم ضـد خصومهم، ومن ذلك ما قاله الشاعر في الحرب التـي دارت رحاها بين أنعم وغطفان – عن يغوث:

وسـار بنـا يغـوثُ إلـى مـرادٍ   فناجزنـاهم قبـل الصـباح

وإذا كانت الشمس بالنسـبة للبـدوي تعنـي الحـرارة المحرقة والقيظ الذي عليه أن يتقيه فإن القمر كان يعني النور ومن ثم الهداية، ومبعث الجمال في الليل البهيم، لـذلك عبِـد وأطلقت عليه جملة من الأسماء التي تدلّ على تغلغل عبادته في وجدان أهل البادية، منها: ود، أب، ود، عم، ود شهر، ود القمر، كهل الذي انتسبت له قبائل كهلان باليمن. وكانت لـه ألقاب بادت منها: صدق، صديق، حكـم، حكـيم، رحمـن،

---

[٦٤]) عن **أساف ونائلة** راجع: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلـور: ٥٧ وقـارن: **الشورى**: الشعر الجاهلي، ص ٤٥ وما بعدها – عن الآلهة التي صورت في هيئـة تماثيل صارت تسمى بالأوثان، واكتسبت - في الواقع - دلالة شريرة باعتبارها رمزا للفترة السابقة على الإسلام.

رحيم.. محرم الذي شاع ذكره في النصوص الحبشية وقـد ورد في شعر النابغة قوله:

حيـاكِ ود فإنـا لا يحـلّ لنـا لهو النساء، وإن الدين قـد عزمـا.

وود أو إد معبود قريش كان له صلة بالتحية والمودة في اللغة. كذلك أطلق على القمر المقه، ومنه جاء اسـم مكـة، وسين كما يسمى عند السومريين وأهل حضرموت، وسـماه العمونيون عم، ومنه اشتق اسم العاصمة عمان وقد رمِز إليه بمجموعة الثور في الكواكب، فكان الثور الحيوان المقدس له، وهذا يفسر كثرة ظهور تصويرات رأس الثور في الجزيـرة العربية، إذ شاعت التضحية له(٦٥).

ونحن نعرف أن الثور كان له منزلة عليا فـي مجمـع الآلهة المصري، فقد سموه حابي (حعبي) نسبة إلـى النيـل والقوى الكامنة في مياهه، وحرف اليونـانيون اسـمه إلـى Apis أبيس، وهو ثور محدد له صفات معينة كـان الكهنـة يتعرفون عليها، وقد خصصوا له مقصورة بمعبد بتاح فـي منف إبان الدولة القديمة (منذ نحو خمسة آلاف سنة).

---

(٦٥) **الشـورى**: الشعر الجاهلي: ٧٣، وعن أبيس وطقوس عبادته راجع دراستنا عنه بالألمانية: F. Aly, Apiskult

وهذا الثور وحيد أمه (البقرة العذراء) التي تحبل لـدى الإله بتاح (الخالق وملهم الفنانين) إذ يصطفق ويلمع البـرق في السماء ومن ثم يهطل المطر، والميلاد العـذري للثـور المقدس والصفات الخلقية التي تميزه تجعل منه كائنًا مقدسـا فريدا، ومن الجائز جدا أن يكون الشعراء العرب قد أضـفوا هذا التفرد على الثور الوحشي الذي وصفوه في أشعارهم[٦٦]

وفي دراستنا عن الديانة المصـرية (ص ٢٥٢) ذكرنـا أن أبيس "رمز القوة والخصوبة، والصورة الحيـة لإلـه النيـل والإله بتاح منف.. وهو عجل أسود ذو بقعة بيضـاء علـى جبهته، وبقع هلالية الشكل على جانبيـه وصـدره، ولعلهـا جميعا ترمز لأوزير (إله القمر) الذي دمج مع أبيس مبكـرا، فنتج الإله سيرابيس، وعلى لسانه جعل Scarab يرمز قطعا للشمس. وهكذا يجمع أبيس في رأينا حركة الثور وخصوبته والشمس (رع) والقمر (أوزير) أي أنه إله كـوني شـامل.. وكان يموت عادة – أو يقتل – في الثامنة والعشـرين مـن عمره، لكنه يمثل أوزير الذي قضى نحبه في هـذا العمـر حسب الأسطورة، وكان يجتاز موكبـه الجنـائزي طريـق

---

(٦٦) ibid

الكباش المؤدي من معبد بتاح بمنف إلى مدافنه في سيرابيوم سقارة.

كما أن الثور ارتبط بالمطر في عرف أهل الباديـة، إذ اتخذوه رمز الخصب والرعد والمطر (الإله حاداد) وهو أكبر الآلهة الذكور في سوريا، والثور بعل عند الكنعـانيين إلـه الخصب للحقول والماشية، وهو الذي يمتطي السحب ويرسل الغيث. إذن فالثور مرتبط بالنيل والفيضان من جهة والسحب المطيرة من جهة أخرى، وثمة دلائل كثيرة على أن عبادتـه قد انتشرت في الجزيرة العربية، وهذا كله يشير إلـى أنـه ارتبط ارتباطًا رمزيا بالمطر ونعم بالطهر والاغتسال(٦٧).

ونحن الآن ننظر إلى هذه الآلهة وغيرهـا باعتبارهـا أصناما حرم الإسلام عبادتها، ونهى عن مجرد ذكرها خاصة في أيامه الأولى حتى لا يرتد الناس لعبادتها. الأمـر الـذي

---

(٦٧) **الشورى**: الشعر الجاهلي: ١٢١ – ١٢٦ وقارن: **ثناء أنس الوجـود**، تجليـات الطبيعة والحيوان: ١١١ – ١١٥. وجدير بالملاحظة أن بعل عند الفينيقيـين كانـت تعني الإله وجمعها بعاليم، وهي مرادف لكلمة ملك السامية أيضا، وتعنيان معا السيد أو الملك، فكل إله هو بعل، وليس بعل إذن إلها معينًا اللهم إلا في رأس شمرا إذ كان بعل إلهها الأكبر. وكما أطلقوا على آلهتهم بعاليم سموها أيضا إيلـونيم (جمـع إيـل بمعنى إله على العموم أيضا)- راجع: ج كونتنو: الحضارة الفينيقيـة، ص ١٣٢ – ١٣٤.

ترتب عليه ضياع معرفتنا بها وقصورها. ولا شك أن هـذه الآلهة كانت لها حيواناتهـا المقدسـة التـي تتجلّـى فيهـا، والكواكب والنجوم التي تعكس صورتها السماوية. وربما أخذ العرب آلهتهم هذه عن جيرانهم المحيطين بشـبه الجزيـرة العربية، وهم من أصحاب الحضـارات القديمـة كـالهنود والفينيقيين والمصريين، فالدليل قائم على قيام العلاقات معهم، فقد تاجر معهم العرب وأصهروا إليهم، ونشأت مع ممـالكهم العلاقات السياسية(٦٨). ونحن نعلم آخر صور هذه العلاقـات في فترة ما قبل الإسلام إذ قامت إمارتا الغساسنة والمنـاذرة المتخامتين لإمبراطوريتي الفرس والروم.

فقد أسس الغساسنة إمارتهم في موضع الأردن الحاليـة وجزء من سوريا، وقد ظهروا على منافسيهم مـن القبائـل العربية وقاموا بدورهم في حماية الدولة الرومانيـة آنـذاك. ويشوب تاريخهم الكثير من الغموض. ومن أمرائهم الحارث بن جبلة (٥٢٨ – ٥٦٩) الذي اشتبك في حروب كثيرة مـع المنذر الثالث وانتصر عليه في قنّسرين عام ٥٥٤م في يـوم

---

(٦٨) أفاض العلامة **بيومي مهران** في شرح أبعاد العلاقة بين العرب والمصريين منذ أقدم العصور، وحشد أدلة كثيرة على رأيه، وإن كنا لا نوافقه في بعضـها، راجـع: بيومي مهران: **مصر والشرق الأدنى**: ص ٢٨ – ٤٨ بعنوان: "**عروبة مصر**".

حليمة الذي صار مضرب المثل في قول العرب " **مـا يـوم حليمة بسر** "[٦٩]

أما المناذرة فقد حكموا إمارة الحيرة التي أسسها الفرس جنوب شرقي مدينة النجف الحالية في عهـد سـابور الأول (عام ٢٤٠م تقريبا) ردءا لإمبراطوريتهم، وحماية لهـا مـن القبائل العربية المغيرة، وقد شهدت الإمارة أزهى عصورها في عهد المنذر بن ماء السماء (حوالي ٥١٤ – ٥٥٤م) الذي دانت له قبائل نجد وشرقي الجزيرة، واشتهر مـن أمرائهـا النعمان (الثالث) بن المنذر (ح ٥٨٠ – ٦٠٢م) الذي مدحـه النابغة الذبياني بقصيدته الشهيرة. ويبدو أن ذلك الأمير كـان صعب المراس ميالاً للاستقلال فغدر به كسرى وقتله، فثارت قبيلة بكر نصرة له، وانتصرت على خلفه المسـمى إيـاس وعلى الفرس في يوم **ذي قار**، وظلت أمور الولاية مضطربة حتى فتحت على يد المسلمين بقيادة خالد بـن الوليـد عـام ٦٣٣م[٧٠].

---

[٦٩]) **محمد الموافي**: قراءة في الأدب الجاهلي: ٣٤ – ٣٥، وقارن: **أحمد أمين**: فجر الإسلام، ص ٢١ وما بعدها، ألبرت حوراني: تاريخ، ص ٣٣.

[٧٠]) **الموافي**: المرجع السابق: ٢٩ – ٣١ وقارن: فجر الإسلام: ١٨ – ٢١.

وثمة ما يدل على أن أمراء الحيرة عاشوا فـي تـرف ورفاهية من العيش حسب ما يورده العلامة أحمد أمين فـي وصف محافلهم[٧١].

وثمة من يفترض أن آلهة العرب هذه ليسـت إلا آلهـة مصرية خالصة حرفت أسماؤها لتلائم اللسان العربي، فاللات (وأصلها إيلات مؤنث إيل عن الساميين) ليست إلا إبدالا عن رع وهو إله الشمس المصري، والعزى عن إيـزة (أيـزيس زوج أوزير) والطاغوت من تحوتي (جحوتي) إله المعرفـة الذي كان يرمز له بطائر مالك الحزين.. هذا الرأي صـاحبه أحمد باشا كمال، ونقله عنه بادج فـي كتابـه عـن "آلهـة المصريين"[٧٢] وهو إن لم يكن صحيحا فإنه يشير إلى وجود علاقة تأثير وتأثر محتملة.

وعلى أية حال فعلينا أن نراعي أمرا هامـا وهـو أن الفكر الديني عند العرب في ذلك الحين كان يعيش آخر أيامه قبل ظهور الإسلام، فقد سبقته المسيحية واليهودية بالـدعوة إلى التوحيد، كما أن المصادر الكتابية والوثائق تعوزنا فـي

---

[٧١]) فجر الإسلام: ٢١.

W. Budge, "The Gods",. Preface (([٧٢]

هذا الصدد. ولكن هذا لا يعني أنهم لم يعرفوا الأساطير بـل على العكس تماما يؤكد معرفتهم بها، ومما يستثير عجبنا أن يزعم "أغلب الدارسين أن العرب لـم يعرفـوا الأسـاطير، ويستندون في ذلك إلى من زعم أنهم لم يكونوا من أصـحاب الملكات الخلاقة التي تعتمد على الخيـال الواسـع، مـع أن مراجعة عاجلة حتى في كتاب النقائض تبين أنهم لم يكونـوا ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق، ومـا أشـبه "المينوطور" – وهو الحيوان الخرافي الذي كان نصفه الأسفل نصف عجل ونصفه الأعلى نصف رجل، وله أنياب الأسـد وقد قتله تيسيوس – بالغول التي طالما عرضت في أشـعار شجعان العرب"(٧٣)

وفي شمالي الجزيرة العربية تقوم مدائن صالح وهـي آثار ثمود الذين أرسل ا فيهم صالحا، فعصوه وأهلكهم ا لطغيانهم، وقد صارت ناقة صالح مضـرب الأمثـال عنـد العرب ونذير الشؤم في تراثهم شأنها شأن ناقة البسـوس "إذ يروى أن جساسا قتل الملك كليبا الأخ الأكبر للزيـر سـالم، وجاء عبد البسوس ليجز رأسه ويحملها إلى "الهايلة" سـيدته،

---

(٧٣) **أحمد كمال زكي**: الأساطير، ٧٨.

فاستمهله كليب ليكتب رثاء ذاته، وصيته لأخيه المهلهل الزير سالم.. وتم إنجاز ما كان وعادت البسـوس إلـى موطنهـا باليمن[٧٤].

ومن هنا يظهر في شـعرهم أحيانـا وصـف الناقـة باعتبارها عدوا فاتكًا أو رفيقا لا تؤمن بوائقـه وإن كانـت الناقة في أحيان أخرى كثيرة هي رفيق السفر، ولا عجب فقد كانت وسيلة الانتقال ومن ثم النجاة من مهالك الصحراء، وقد نسجت الأساطير حولها لهذه الأسباب[٧٥]. فروي أنها ولـدت من بطن الصخرة – وهذا يذكرنا بمولد أفروديت من البحـر فالصحراء منزلتها عند العرب كمنزلة البحر عند اليونـان، والعرب سموا نجوما كثيرة بالناقة والجمل، وتحكي أسطورة النجوم أن الدبران سيقت صداقًا للزهرة. وآية ذلك أن القرآن ذكر أسماء كثيرة للناقة كما في قوله عز وجل: ما جعـلَ ا ُ مِن بحِيرةٍ ولاَ سائِبةٍ ولاَ وصِيلَةٍ ولاَ حامٍ ولَكِـن الـذِين كَفَروا يفْتَرون علَى ا ِ الكَذِب وأَكْثَرهم لاَ يعقِلُون (المائدة/ ١٠٣). وينقل الشورى طقسا جنائزيا عند العرب القـدامى،

---

[٧٤]) **الأصفهاني**: الأغاني: ١: ١٤٧، **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، دار سعادة، ص ٥٢٤.

[٧٥]) **الشورى**: الشعر الجاهلي، ٧٧.

فيروي أنهم كانوا يتركون ناقة المتوفّى على قبره ليركبها في يوم الحشر، وقد سموها (البلية) وكانوا يتركونها مقيدة هكـذا حتى يدركها الموت[٧٦]. ولعلّ هذا طقس عريق فـي القـدم، وهو على كل الأحوال يذكرنا بطقوس المصريين الجنائزية، إذ كانوا يتخذون لفراعنتهم ونبلائهم مراكب مقدسة لتقلّهم في رحلتهم عبر بوابات العالم الآخر ومقاطعاتـه التـي عنـوا بوصفها وصفًا تفصيليا في كتبهم الدينية. فالمركب النيلي هنا والناقة أو (سفينة الصحراء) هناك هـي وسـيلة الوصـول الآمنة لعالم الخلود.

وإذا كان المصريون منذ فجر حضارتهم قد استعاضـوا عن القربان الحي بالتصويرات والطقوس السحرية فإننا نعتقد أن العرب ربما اهتدوا أيضا إلى رمزية مثل ذلك الطقـس، فاستغنوا عن تقييد الناقة عبثًا حتى وفاتها.

والناقة - رمز الأمومة والأنوثة - من ثم، من رمـوز الخصوبة، وقد رمزوا بها إلى السماء التي تدر غيثهـا كمـا تدر الناقة اللبن، الأمر الذي يذكرنا بأسطورة "بقرة السـماء" عند المصريين أيضا، تلك البقرة التي اضطلعت بحمل إلـه

---

[٧٦]) المرجع السابق، ص ٧٨.

الشمس إلى أعلى بعد أن كان عرشه علـى الأرض، وقـد استطالت قوائمها استطالة لا نهائية لتصبح دعـائم السـماء الأربع، ويصير جسدها رمزا للسماء ذات النجوم. هنا تتضح الموازاة في الأسطورتين، ولا عجب في هذا فالإنسان منـذ القدم لا ينفك يسقط مشاعره على الطبيعة فيعتبرها أنثـى أو أما حانية، أو يتخذ لذلك رمزا من عالم الحيـوان: الناقـة أو البقرة مثلا. وسنرى في أشعار العرب كيف اهتموا بوصـف الناقة توطئة لمديح الملك والأمراء، فالناقة تعني فيما تعنـي الحركة والعمل ومن ثم استمرارية الحيـاة وديمومتهـا.[٧٧] والناقة العنتريس – التي ذكرها ابن الأبرص – لها نظير في السماء يسمى Centaurus (قنطوروس) ومحلّها فـي وادي الظلمان كما يقول الفلكيون حيث تبدو النجوم فيه على هيئـة النعام.. وفي كل طرف من طرفي الـوادي ظلـيم بينهمـا مجموعة من الكواكب سموها الرئال. وفي القاموس المحـيط أن **القنطريس**: الناقة الشديدة الضخمة[٧٨]. ولا عجب إذن أن العرب كانت تستسقي بالنجوم، فيه رمز الناقة الحلوب التـي

---

[٧٧]) المرجع السابق، ص ٧٨.

[٧٨]) المرجع السابق، ص ١٠٢.

تدر لبانها للعطشى. فإذا تأملنا تشبيه إمطار السـماء بالناقـة المدرار للبن أدركنا أثر الأسطورة فيه، وما أكثر التشـبيهات التي تمر بنا في الشعر مر الكرام وهي فـي الواقـع سـليلة أساطير عريقة! وهي أسـاطير مليئـة بالإشـارات حافلـة بالدلالات. وبناء على هذا لا نؤيد رأي بعض النقاد أن الشعر العربي الجاهلي كان شعرا خاليا من الرمز، إذ يذهب هؤلاء إلى أن البداوة دمغت أدبهم بصفات منهـا الأميـة والتناقـل الشفهي عبر الروايات، والبعد عن التأمل واستخدام الرمـز، فكل شيء – على حد تعبيرهم – واضح جلي في تلك البيئـة البسيطة الساذجة.

ويستشهد العلامة **درويش الجندي** على ذلك بما ذهـب إليه فيليب حتى، الذي يقرر أن الديانات السابقة على الإسلام قد عفا أثرها ولم يعرف عنها عرب الجاهلية شيئًا. ويـذهب هارباك إلى نفس هذا الاستنتاج الذي يؤيده نيكلسون بـدوره، فيقول إن أثر الدين كان ضعيفًا في حياة العرب(٧٩).

---

٧٩) **درويش الجندي**، الرمزية في الأدب العربي: ١٥٠ – ١٥٦، وقارن:
Nicholson, A Lit. History. P. ١٣٥.

والواقع أنه ليس من السهولة بمكان أن نستوثق بهذه الأحكام ولا تلك الاستنتاجات، ولا أن نوافق عليها. فاللغة العربية مليئة بالرموز، والشعر الجاهلي نموذج أمثل للرمزية، وتلك هي القضية التي نُعنَى بتوضيحها في هذه الدراسة.

وفي بيئة الكهانة والأسطورة لم يكن غريبا أن يلجأ أهل البادية إلى الكهان لينبئوا بالنحوس والسعود ويقرءوا الطالع، وإذا كان ثمة من عِلم منطق الطير – نعني النبي سليمان بن داود عليهما السلام – كما نسب ذلك لذي القرنين ولقمان الحكيم، فإن الإنسان ميال بطبعه لاستكناه الغيب والتنبؤ بحظه. فقد كان لكهنة آمون طقوسهم الخاصة بالتنبؤ في معبد الكرنك، وكان الناس يقصدونهم، كذلك عرفت نبوءة معبد دلفي الخاص بالإله أبوللو ببلاد اليونان، تلك النبوءة التي ذكرت في مأساة أوديب على سبيل المثال. فلا غرو إذن أن يشيع لدى العرب التطير من أشياء معينة فكانوا يتطيرون بالمرأة والطامث والدار والفرس وعتبات البيوت والغراب – فأطلقوا عليه غراب البين – والغراب الأسود والعطاس

والسعال والبومة، فأسموها أم الخـراب أو أم الصـبيان[٨٠].

ونستشهد هنا بقول عنترة في رثاء مالك بن نويرة:

ألا يا غراب البـين فـي الطيـران أعِرني جناحا قـد عـدمتُ بنـاني

كذلك عرفوا ضرب القداح، ومن ذلك ما يـروى عـن امرئ القيس حين هم بالأخذ بثأر أبيه، فجهز لـذلك جيشًـا، وفي طريقه نحو بني أسد مر "بذي الخُلَصة" وهو صنم بتبالة بين مكة واليمن كانت العرب تعظمه، فاستقسم عنده بأزلامه، وهي ثلاثة قداح: الآمر والناهي والمتربص. فلمـا أجالهـا خرج الناهي، فأجالها ثانية فخرج الناهي، وكذلك في الثالثة، فغضب امرؤ القيس فجمعها وكسرها. وضرب بهـا وجـه الصنم وخرج وهو يقول: لو كان المقتول أباك مـا عقتنـي. ويروى أنه لما فعل هذا قال:

لو كنت يا ذا الخُلّص الموتورا مثلي وكان شيخُك المقبورا

لم تنه عن قتل العداةِ زورا"[٨١]

وفي هذا الصدد – أي التطير ورمي القـداح – يقـول الكميت بن زيد الهاشمي فـي مدحتـه الشـهيرة لآل بيـت الرسول:

---

[٨٠]) **شوقي عبد الحكيم**: موسوعة الفلكلور، ص ٤١٥ – ٤١٦.

[٨١]) **ديوان امرئ القيس**، ص ١٢.

" طربتُ وما شوقًا إلى البيض أطرب ... ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب
ولم يلهني دار ولا رسم منزلٍ ... ولم يتطربني بنان مخضب
وما أنا ممن يزجر الطير همه ... أصاح غراب تعرض ثعلب
ولا السانحاتُ البارحاتُ عشيةً ... أمر سليم القرن أم مر أعضب"

والزجر: الاستدلال بأصوات الحيوان وحركاته وأحواله على الحوادث المستقبلية، **والسانحات**: الطير التي تمر من اليسار إلى اليمين، وكان هذا فألاً حسنًا عند العرب، وأما البارحات فهي التي تمر من اليمين إلى اليسار، وهذا فأل سيئ، **والأعضب**: المكسور القرن[٨٢].

وكان الكميت من أغزر الشعراء الهاشميين شعرا، وأشدهم تفانيا في حب آل البيت، يقول عنه العلامة القُطّ:

"وقد عرف الكميت بأنه كان يحسن الخطابة، ولا شك أن هذه الموهبة تبدو جلية في شعره السياسي بوجوه فنية

---

[٨٢]) المنتخب من أدب العرب: ٢: ١٣٥ والكميت بن زيد الأسدي الهاشمي كان شاعرا خطيبا، نشأ بالكوفة وتأدب على علمائها وأخذ عن الأعراب وعالج الشعر، وبرز فيه واتصل بالولاة والهاشميين يمدحهم وينال جوائزهم. وقد لقي في سبيل تعصبه الشيعي والعدناني بلاء كثيرا وتوفي سنة ١٢٦ هـ. وشعره يظهر أثر الحفظ الكثير لأشعار سابقيه مع حسن السبك وإخلاص لرأيه حتى أثار الفتنة بين عدنان وقحطان وفتح للشيعة طريق مناظرة خصومهم بالشعر.. كما يقول أصحاب المنتخب. قارن أيضا؛ **القط**: الشعر الإسلامي، ص ٢٧٨ وما بعدها عن شعر الكميت.

كثيرة، بعضها يتصل ببنـاء القصـيدة وتسلسـل صـورها وأجزائها، وبعضها خاص ببناء العبارة وإيقاعهـا وتكـوين الصور نفسها"[٨٣].

وهذا ما سنتناوله بشيء من الإفاضة في موضع لاحق من دراستنا.

---

٨٣) القط: المرجع السابق: ٢٧٩.

الباب الثاني

نماذج من الشعر الجاهلي

امرؤ القيس

ما أوضح تجلي الأسـطورة فـي الشـعر الجـاهلي: الأسطورة ذات الرموز والإشارات واللغـة البيانيـة الغنيـة بالأخيلة الضاربة بجذورها في أعماق الطبيعة، ومـا أشـد أسطورية تصورنا عن الملك الضليل الشاعر امرئ القـيس، فلأسباب كثيرة لم يصلنا شعر سابقيه، فنسبنا إليه كثيرا مـن الأوليات. فالنقاد يجعلون منه الشـاعر الأول الـذي وقـف بالأطلال واستوقف صحبه عليها، وشـبه النسـاء بالظبـاء والبيض، ووصف الخيل وشبهها بالعقبان والعصي، وأجـاد في التشبيه وهو أحسن طبقته تشبيها، وقيد الأوابد، وفصـل بين النسيب وبين المعنى. ونضيف لما قاله النقاد: التشـبيب بالعذارى ووصفهن تارة بأنهن درر يصونها البحر، وتـارة بالظباء والمها، وتشبيه الكشح الهضـيم بالجـديل والسـيقان بأعواد البردي والشعر بقنو النخلة، فضلاً عن تقديمه جملـة من الأوصاف للجواد باستعارة أحسن صفات الحيـوان لـه والرمز لقوته وسرعته، بل وصف الليل والهموم المصـاحبة له[٨٤].

---

[٨٤]) راجع مثلاً: **ابن سلام الجمحي**: طبقات، ص ٢٦ – ٢٧ إذ يذكر أوليات امـرئ القيس. كما يذكر أوليات النابغة والأعشى ص ٢٧ – ٢٩.

وفي هذا يقول **مصطفى عبد الشافي**: إن ثقات الـرواة أجمعوا على ابتداعها أشياء حازت الاستحسان، وجرى عليها الشعراء العرب، " فمنها: استيقافه الصـحب، والبكـاء فـي أطلال الديار، ومنها: رقة الغزل، ولطف النسيب والفصـل بينهما وبين المعنى المراد، ومنها: قرب المأخـذ، وتشـبيه النساء بالظباء وبالبيض، وتشبيه الخيل بالعقبـان وبالعصـي وجعلها قيد الأوابد، وإحسانه التشبيه في ذلك كلـه. ومـا لا جدال فيه أنه كان أجود الشعراء فيما طرق من أغراض، وما ابتدعه من المعاني[٨٥]".

ولكننا إذ ننسب له كل هذه الأوليات إنما نتناسى تراثًـا أدبيا عظيما ورثه امرئ القيس، وهو يمتد في أقل تقدير إلى خمسة قرون، بل إننا نقول إن هذه الفترة السابقة له ليست إلا دورة في عداد دورات أقدم منها. وإذا كان شعر امرئ القيس ومعاصريه وصلنا عبر رواة، فدون منه ما دون وأهمل مـا أهمل، وربما وصلتنا القصيدة الواحدة في عدة روايات فـإن شعر الذين سبقوه قد فُقد، أو على الأقل لم يصلنا بعـد، ولا

---

[٨٥]) ديوان امرئ القيس، ص ٢٤.

نستغرب والحال هذه أن تكون الأوليات التي نسبت لشاعرنا إنما هي أوليات من سبقه.

وفي رأينا أن هذه الأوليات كلها تقاليد شـفاهية قديمـة دأب عليها الشعراء السابقون له، فقد وقفوا علـى الأطـلال قطعا، وثمة إشارة لهذا في قول عنترة:

هل غادر الشـعراء مـن متـردمِ؟ أم هل عرفتُ الـدار بعـد تـوهمِ؟

بل في قول امرئ القيس نفسه:

عوجا على الطلـل المحيـل لعلّنـا نبكي الديار كما بكّـى ابـن خِـزامِ؟

والواضح أن ابن خزام كان ممن اشتهر بالبكـاء علـى الأطلال قبل امرئ القيس. وذكر الفريجات في دراسته أنـه امرئ القيس بن حمام (أو حذام أو خذام أو خدام) الكلبي، وقد روى عنه الآمدي في المؤتلف والمختلـف والبغـدادي فـي خزانة الأدب وغيرهم. كما يروى ابن حزم أنه لم يجمع لـه سوى سبعة أبيات فضلاً عن بيت ينازعه فيه صاحبنا امـرؤ القيس الكندي، وهو:

كأني غـداةَ البـين يـوم تحملـوا لدى سمراتِ الحي ناقفُ حنظـل(٨٦)

(٨٦) **عادل الفريجات**: الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٣٠٦ – ٣١٥.

تعريف بالشاعر:

وقبل أن نفند آراء النقاد في هذا الصدد يجب علينـا أن نعرف بسرعة بشاعرنا امرئ القيس، فهو من قبيلـة كنـدة اليمانية التي كان منزلها غربـي حضـرموت، وقـد تعـدد ترحالها في أرجاء الجزيرة العربية. وإمارة كندة ازدهـرت في نجد منذ أواسط القرن الخامس للميلاد، وتولّى رئاسـتها حجر آكل المرار، ويبدو أن إمارته ناهضت إمارتي المناذرة في الحيرة والغساسنة في الشام، وترتب على هـذا حـدوث صدام معهما. وفي القرن السادس تعاظم سـلطان الحـارث أمير كندة، وفي إحدى معاركه الطاحنة ضد المنذر بن مـاء السماء خر قتيلاً. وأما حجر الكندي – أبو امرئ القيس – فقد قتلته بنو أسد لخلاف على إتاوة كان يفرضها عليهم، كما أنه نكّل بهم في إحدى غزواته وطردهم من منازلهم في جنـوب وادي الرمة.. وتتعدد الروايات في هذا الشأن، وتذكر إحداها أن عبيد بن الأبرص شاعر بني أسد قـد اسـتعطف حجـرا بقوله:

يـا عـين فـابكي مـا بنـي أسـدٍ فهـم أهـلُ الندامـة[87]

---

[87]) **ديوان لبيد**: ص ١٣٧ (دار صادر – بيروت).

فعفا عنهم. ولا يعتقد العلامة شوقي ضيف أن حجـرا مات غيلة بعد هذا، بل في معركة ضارية كانت الغلبة فيهـا لبني أسد على قبيلته، مما ألقى بعبء الانتقام على كاهل ابنه امرئ القيس بن حجر[88].

والمظنون أن امرئ القيس ولد في أواخر القرن الخامس أو أوائل القرن السادس الميلادي، وما وصـلنا عنـه مـن روايات يشبه الأساطير، فقيل إنه كان يعيش حياة بوهيميـة، فيساير أخلاطًا من القبائل من طيء وكلاب وبكر.. يخرجون للصيد والطرد، وينزلون بالغدران والرياض ليذبحوا ويأكلوا ويشربوا الخمر، ويستمعوا للقيان. وقد ظل في حياة اللهو هذه دهرا حتى أتاه مقتل أبيه فظل يعاقر الخمر حتـى لا يكـاد يفيق، فلما تنبه أقسم أن يأخذ بثأر أبيه، فتحالف من أجل هذا مع بكر وقبائل أخرى، وأمعن القتل في بني أسد حتى تشتتوا، ومن العجائب ما يروى عن رحلته إلى القيصر في الآستانة،

---

[88]) تعددت الروايات في شأن هذه النزاعات والحروب، وقد تناولتها تفصيلاً المراجع التالية: الأصفهاني: **الأغاني** – ط. – ساسي – ٨: ٦٢، ياقوت: **معجم البلـدان**: ٣: ٤٢٨، ابن الأثير: **الكامل**: ط. المطبعة الأزهرية – ١: ٢١٣، ابن خلدون: **تاريخ ابن خلدون** – ط نهضة مصر ٢: ٥٠. **المفضليات**: ط لايل: ١: ٤٢٧، **تاريخ الطبري** – ط. أوربا:١: ٩٠٠، وقارن شوقي ضيف: العصر الجاهلي ٢٣٢ – ٢٣٥. وهو يحلل الروايات المختلفة ويفاضل بينها.

وهو " جوستينيان " ودخوله الحمام معه، وأنه هـام غرامـا بابنة القيصر. ولما علم القيصر بهذا أرسل له حلّة مسـمومة فمات حين ارتداها[٨٩]. ويقال إنه دفن في أنقرة وكان القيصر قد ولاه إمارة...

وأيا كان أمر هذه القصة فالنقاد يرونها أشبه بأسـطورة لا نصيب لها من الواقع، ولكنها تدل على أية حال في رأينـا على طبيعة ذلك الشاعر، **فهو مغامر رحال مقتحم**، وتتبـدى لنا في شعره ومعلقته هذه الطبيعة في جلاء ووضوح. ولذلك لا نستبعد أبدا أن يكون قد التقى بالقيصر، فهو ملك ابن ملك، ولعل القيصر كان يسعى إلى استمالته إلى جانبه كمـا كـان دأب القياصرة في سياستهم مع زعماء القبائل ليؤمنوا حـدود إمبراطوريتهم التي أوهنها الصراع مع الفرس.

منزلته الشعرية:

لامرئ القيس منزلة الرائد المبتكر في الشعر العربـي، وهي منزلة أعلى منها قلة معرفتنا عن تلك الفترة المبكـرة. وفضلاً عن الأوليات التي تنسب إلى ذلك الشاعر فقـد كـان فخورا بشعره إذ يروى عنه أنه: " كان شديد الظنة في شعره

---

٨٩) ضيف: العصر الجاهلي، ٢٤٠، عفت الشرقاوي: الأدب الجاهلي: ١٩٩.

كثير المنازعة لأهله مدلاً فيـه بنفسـه واثقًـا بقدرتـه"[٩٠].

ويضربون لذاك مثلاً بالمماتنة التي جرت بينه وبين التـوءم اليشكري ومطلعها:

امرئ القيس: أحارِ ترى بريقًا هب وهنـا

التوءم: كنارِ مجوس تستعر استِعارا

على أن هذه المنازعة جرت عليه نقـد زوجتـه التـي فضلت على قصيدته:

خليلي مـرا بـي علـى أم جنـدبٍ نقضـي لبانـاتِ الفـؤادِ المعـذبِ.

قصيدة علقمة بن عبدة في معارضتها، ومطلعها:

ذهبتَ من الهجران في كـل مـذهبٍ ولم يك حقًا طولُ هـذا التجنـبِ[٩١]

معلقة امرئ القيس:

والمعلقات تدل كما أجمع الرواة والنقاد – على نفاسـة تلك القصائد وغناها وأوليتها، ويؤكد النقـاد الآن أن امـرأ القيس زعيم الشعراء الجاهليين، ويدلون على ذلـك بشـهادة الرسول صلى ا عليه وسلم بالتفوق؛ إذ جعله حامل لـواء الشعراء إلى النار وقائدهم. وإذا كانت القصائد قد رويت في الجاهلية فإن القارئ اليوم يقوم بدور الراوية والمتلقي معـا،

---

[٩٠]) داود سلوم: تاريخ النقد العربي، ص ٣، ١٠.

[٩١]) نفس المرجع، ص ١٠ – ١١.

مواجها عوائق لغوية ورمزية ليست هينة نظـرا لاخـتلاف العصر والبيئة. كذلك تتضمن المعلقات إشارات إلى حكايات شعبية قد تصل إلى آفاق الأسطورة. إن قصـة دارة جلجـل حكاية شعبية مكتملة العناصر"(٩٢).

يقول **سليمان العطار**: وفكرة شفاهية الشـعر الجـاهلي وشعبيته تجعلنا نظن أكثر الظن في أنه فقد شيئًا أصيلاً وهاما عند تدوينه، إنها طريقة الأداء والتلقي التي لا نكـاد نعـرف عنها إلا أقل من القليل، لكننا أيضا إذا نظرنا إلـى الفنـون الشعرية الشفوية المؤداة اليوم أدركنـا خصـائص غنائيـة وتلحينية مفقودة كما ندرك تماما نوعا من الترابط الحميم كان لا بد أن يحدث بين الرواة والمتلقين.." (٩٣)

وفي هذا المعرض يصدق ما قاله ابن الأثيـر عـن أمثـال العرب: " ذلك أن العرب لـم تضـع الأمثـال إلا لأسـباب أوجبتها، وحوادث اقتضتها، فصار المثل المضروب لأمـر

---

(٩٢) **سليمان العطار**: شرح المعلقات السبع، ص ٧، وراجع القصة في شرح المعلقات للزوزني كما سنورد فيما بعد.

(٩٣) **نفس المرجع**، ص ٧.

من الأمور عندهم كالعلامة التي يعرف بها الشيء، وليس في كلامهم أوجز منها، ولا أشد اختصارا"(٩٤).

وهذا الشعر الشفاهي لم يكن بدائيا كما يقول **ألبرت حوراني**، والمعلقات قصائد أصيلة من ذلك الزمان وإن تعددت صيغها بتعدد الرواة، فحوراني يعارض قضية النحل، معترضا على طه حسين ومرجليوث، وقد استقر الباحثون على أن وضع بيت أو جملة أبيات لا يعني أن كل الشعر الجاهلي منحول(٩٥).

والقصيدة التي نحن بصددها وهي معلقة امرئ القيس تقع في سبعة وسبعين بيتًا، وشرحها الأنباري والزوزني في " المعلقات السبع " وسليمان العطار، كما قدم لها عفت الشرقاوي تحليلاً لغويا وافيا في " قضايا الأدب الجاهلي "(٩٦). وأما شوقي ضيف فيتناول المعلقة ضمن تحليله لشعر امرئ القيس بعامة في كتابه " العصر الجاهلي "(٩٧). ويعنينا في هذا المقام أن نعرف بأهم موضوعات (فصول) المعلقة إذ يستهلها

---

(٩٤) **ابن الأثير**: المثل السائر، ص ٥٤.

(٩٥) **ألبرت حوراني**: تاريخ الشعوب العربية، ١: ٣٩ – ٤٠.

(٩٦) **عفت الشرقاوي**: الأدب الجاهلي، ص ٢٠٦ – ٢٢٧.

(٩٧) **شوقي ضيف**: العصر الجاهلي، ص ٢٤٨ – ٢٦٥.

الشاعر استهلالاً جذّابا بالبكاء على الأطلال مخاطبا صاحبيه ذاكرا أسماء تلك المعاهد وما حل بها من إقفار شاكيا بـرح الهوى.

ثم يثني بذكريات لهوه مع الحسان ومنهن أم الحـويرث وجارتها (الأبيات: ٧ – ٢٨) كما يذكر أنـه عقـر مطيتـه للعذارى وأكل معهن وركب الراحلة مع ابنة عمه عنيزة بنت شرحبيل، وكيف اقتحم خدرها وراودها، وهي تمعـن فـي الصد والتدلل وتهدده وتتوعده. وبعد ذلك يستطرد إلى وصف الحبيبة (الأبيات: ٢٩ – ٤٣) فيصور عبقها وبياض بشرتها وجمال نظرتها وجيدها وشعرها وكشحها وأصـابعها. إلـى سائر تلك الأوصاف. وفي الأبيات (٤٤ – ٤٧) يصف الليل وأرقه وهمومه فيقارنه بالموج ثم ينتقـل لوصـف الـذئب والحوار معه (٤٨ – ٥١) ويقال إن هذه الأبيـات منحولـة عليه. وما يلبث أن ينتقل إلى وصف فرسه الـذي قيـد بـه الأوابد (الأبيات ٥٢ – ٦١) ويمعـن فـي وصـف خفتـه وسرعته وقوته في استعارات بليغة أخّـاذة، فيشـبهه مـثلاً بخذروف الوليد الصغير الذي يديره بحبل يمسك بـه بكلتـا يديه. ثم يعرج إلى الصـيد والطعـام (الأبيـات ٦٢ – ٦٩)

فيصف الطراد والطهي ويثني على فرسه. وإذا بـه يختـتم القصيدة بفصل وصفي (الأبيات ٧٠ – ٨١) إذ يصـف لنـا المطر والطبيعة، فيشبه البرق بسنا الراهب المتبتل، والسـيل الذي يتبعه وكأنه يغرق السباع ويطاردها.

الفصل الأول

مـــن المعلقـــة

والقصيدة في مجملها حافلة بالإشارات الرمزيـة وتتسـم بالمنحى الرومنسي القوي، وهذا ما سنوضحه فـي تحليلنـا فصولها تحليلاً أدبيا[٩٨]. فالفصـل الأول (١ -٦) ظـاهره الوقوف بالأطلال واستيقاف الصحب بها، وباطنـه تصـوير حال الوله والعشق التي ألمت بالشاعر وعرض تيار شـعور الغارق في الذكريات.

قفا نبكِ من ذكرى حبيـب ومنـزل ... بسِقطِ اللوى بين الـدخول فحومـل
فتوضح فالمقراةِ لم يعـفُ رسـمها ... لما نسـجتْه مـن جنـوبٍ وشـمأل
تـرى بعـر الأرآمِ فـي عرصـاتِها ... وقيعانِهـا كأنـه حـب قُلفـل
كأني غـداةَ البـين يـوم تحملـوا ... لدى سمراتِ الحـي نـاقفُ حنظِـل
وقوفًا بها صـحبي علـي مطـيهم ... يقولـون لا تهلـك أسـى وتجمـل
وإن شـفائي عبـرةٌ مهراقـةٌ ... فهل عند رسـمٍ دارسٍ مـن معـول

يدل على هذا عبارات مثل: ذكرى حبيب – لـم يعـفُ رسمها – بعر الأرام – ناقف حنظل – لا تهلك أسـى – إن شفائي عبرة -.. إلخ. وذكرى الحبيب تحيـل إلـى تـذكر الأماكن التي جمعت به: **سقط اللـوى والـدخول وحومـل وتوضح والمقراة**، فما ذكر هذه جميعا إلا دليلا على تمكـن

---

٩٨) راجع **القصيدة** في: الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص٢ وقارن: **ديوان امرئ القيس**: ص ١١٠ – ١٢٢.

حال الوجد من الشاعر، وهي لم تزل حيـة حاضـرة فـي خاطره، إذ لم يعف رسمها أو لم يكد، وهل بعـر الأرآم إلا أثر يفيد أن الديار لم تزل آهلة مفعمة بالحياة إذ تجول الظباء في جنباتها؟ مع أن ظاهر العبـارة يـدل علـى أن الـديار أصبحت خالية من أهلها! صحيح أن الأحبة فارقوها فبـدت عافية رسومها شاحبة أطلالها، ولكن (الظباء) لفظ يرمز إلى الشمس ومن ثم إلى المحبوبة، وحتى لو أخذنا معناه القريـب فهو حيوان جميل محبوب، وبصدد الأماكن التـي يـذكرها الشاعر مثل الدخول وحومل يرى الباقلاني - وهـو مثـال للنقاد التقليديين - أن ذلك إسراف في ذكر أمـاكن الهـوى، بينما يفند عفت الشرقاوي هذا، فيرى أنـه دليـل اسـتغراق الشاعر في فكرة الفناء؛ يقول الشرقاوي: " فليس المقصـود هو التعريف ببعض أماكن اللهو التي كان يغشـاها – علـى الحقيقة – كما فهم الباقلاني وغيره، وإنما يصير الهدف مـن هذا التعدد هو التعبير عن استغراق الفناء لجميع ما يكـون، فمهما تتعدد الأماكن، ومع واقعيتها القريبة التي نعرفها جيدا عن كثب، فهي إلى زوال وسواء علينا أتلمسنا آثار الأحبـة هنا أو هناك، في هذه أو تلك من الأمـاكن، فـالموت فـي

النهاية يشمل كل حي، وذلك هو مغزى الإحساس بالألم الذي يعبر عنه امرؤ القيس، فهو لا يبكي حبا شخصيا هـو حـب عنيزة أو فاطمة أو غيرهما كما فهم النقاد وإنما يبكي الحيـاة نفسها: وما فيها من تناقض، وما تنتهي إليه في كل حال من الفناء"(٩٩)

وثمة ملاحظة أخرى وهي أن الشاعر لمح الجمال فيما يبدو قبيحا مثيرا للاشمئزاز، فإذا به يشبه بعر الأرآم (روثها) بحب الفلفل المتناثر، ليصنع من القبح جمالاً أو لنقـل القـبح الجمالي. وإذا كان قد نجح في هذا فإننا نرى أن الدادائيين قد انحطوا بجمال الفن إلى درجة القبح المنفـر الباعـث علـى الاشمئزاز حقًا حين نادوا في خضم ثورتهم الفنية حوالي عام ١٩١٩ بأن الفن ليس إلا عرضا للقمامـة القـذرة ممتزجـة بالكلام الفارغ أو اللغو والهراء الذي لا معنى له(١٠٠).

وفي هذا يحضرنا تعليق **سليمان العطـار** إذ يقـول: "والبعر رمز للذكرى والمنزل معا. تبقى آثار الحبيـب فـي

---

(٩٩) **عفت الشرقاوي**: الأدب، ص ٢٣٦ – ٢٣٧.

(١٠٠) **إحسان عباس**: فن الشعر، ٨٦ – ٨٧. وأما الدادائية: فجماعة من متعبي الحرب ظهرت في زيورخ حوالي عام ١٩١٩ حينما وضعت الحـرب العالميـة أوزارهـا، ومنهم **هوجو بول وهولز بنك وترستان تزارا**.. راجع : نفس المرجع، ص ٨٧.

قبحها بسبب كونها أشياء مهجورة لكنها أسهم تشير لجمـال الحبيب الخالص من ناحية، وللآلام من ناحية أخرى: يرمـز البعر للقـبح، والأرآم للجمـال الخـالص والفلفـل لـلآلام الحارقة"[١٠١].

والشاعر من فرط ولهه، يبدو تائها كناقف الحنظل، أو دامع العينين مثله فناقف الحنظل الذي يستخرج حباته لا يملك أن يمسك دموعه، فالصورة إذن موحية بفيض الدمع وسـحه وجريانه في تلقائية وغزارة لتشير إلى شدة الحـزن للفـراق فضلاً عن الرغبة الكامنة في إحياء الطلل بسكب ذلك الفيض أو السجل من الدموع. وقد أكملـت (سـمرات الحـي) أي شجرات الصمغ العربي الظليلة الممتدة... التصـوير، فهـي ترمز إلى الحماية وتشيع روح الحيـاة. والشـاعر إذا يبـدأ قصيدته بخطاب الصاحبين: قفا نبك، لا يلبث أن يكرر نداءه ويؤكده، فيقول: وقفوا بها صحبي – في البيـت الخـامس. وكأن ما أفاض في بثه من لواعج، قد حال بينه وبين صحابه فبدا لو أنه نسيهم وهو غارق في أحزانه ودموعه، فـإذا بـه يناديهم، من جديد ليذكرهم ويسـاعد نفسـه أن تفيـق مـن

([١٠١]) **سليمان العطار**: شرح المعلقات السبع، ١٣.

لواعجها. والصحاب يردون ليكملوا الحوار، فيقولون لـه: لا تهلك أسى وتجملْ، والعبارة فيها اكتفاء بلاغي إذ تعني تجمل (بالصبر والجلد)، والنهي والأمر فيها متكاملان ليعبرا عـن مشاركة الصحب للشاعر، فهم يـدركون – علـى وجـازة عبارتهم – مدى مصيبة الشاعر وجزعه: "لا تهلـك أسـى وتجمل". هذه العبارة اليسيرة في لفظها إذن توحي بموقـف عميق في دلالته وإشارته. وهنا يتوارد رأي النقاد أن المطلع الطللي في القصيدة الجاهلية ينبغي أن ينظر إليه فـي إطـار القلق الوجودي الذي كـان يعتـري الشـاعر البـدوي إزاء معميات الحياة وكوامنها، فالطلل إنما يرمـز للفنـاء ويثيـر ذكريات الهوى فيبعثها من جديد فإذا الحبيب كأنـه حاضـر شاخص للعيان، كما يعكس الطلل مأسـاة الرحيـل وفـراق الأحبة وما يكيده الزمن للإنسان.. وهذا تفسير مقبـول فـي بعض جوانبه.

" فالدكتور عز الدين إسماعيل يرى في هذه المطـالع التشبيبية تعبيرا عن نوع عميق من القلق إزاء معميات الحياة عند شاعر يصطدم في نفسه الإحساس بالتناقض الامتنـاهي والفناء (مجلة الشعر – القاهرة – فبراير ١٩٦٤). وفي هـذا

التفسير تقف الأطلال في القصيدة الجاهليـة رمـزا للفنـاء والموت، ويبقى الحب رمزا للحياة. ألا يهدم الموت ما يصنع الحب؟ فبين الموت والحياة يقف الشـاعر مـدركًا لأزمـة عصره"[١٠٢].

وقد استمر تقليد بكاء الأطلال والنسيب فيما بعد، فأخذ به وحافظ عليه بعض الشـعراء حتـى العصـر الحـديث، والمعقول أن هذا التقليد تنوعت دلالته الرمزيـة علـى مـر العصور، مما يفرض على الناقد أن يبحث عـن تفسـيرات مناسبة له. وقد تناولنا هذه المسألة في دراستنا لمعارضـات البارودي إذ التزم في بعضها مذهب القدماء فـي الأطـلال، وأشرنا إلى تحليل فالتر براون – المستشـرق المعـروف.. لبكاء الأطلال في مطلع القصيدة العربية، فقد ذهـب مـذهبا وجوديا في تحليله، فأكد أن حنين الشاعر العربي للمـرأة – وهو في بيئة قاحلة يرغمه دوام السفر على الحياة بها – هو الذي يدفعه إلى النسيب وذكر مفاتن المرأة وبكاء الأطـلال، لأن هذا الموقف يعزيه عن فقد الحنان أثناء ترحاله"[١٠٣].

---

[١٠٢]) **عفت الشرقاوي**: الأدب، ص ٢٣٢.

[١٠٣]) **فايز علي**: معارضات البارودي، ٤٧ – ٥٠ وأيضـا: الأدب المصـري: ٣: ١٥١.

وفي البيت السادس يرد الشاعر مباشرة وكأنه يشـير إلى انشغال خاطره بهذا الحوار الجدلي مع رفاقه: وإن شفائي عبرة، فيؤكد أن شفاءه في البكاء، وما أبلغ رمزيـة البكـاء، فالدموع في الأسطورة ليست إلا الماء الذي منه خلق الكـون فدبت في جنباته الحياة، والعين الباكيـة اعتبرهـا القـدماء المصريون الإلهة الأم الخالقة كما يقـول كـلارك. ولكـن الشاعر لم يلبث أن يفيق من هول الموقف فيكتشف أن ذرف الدموع على الطلل لن يفيد. فما من ورائه معول، وقد أكـد هذا الاكتشاف باستخدامه أسلوب الاستفهام الإنكاري: وهـل عند رسم دارس من معول؟ ويقول الأصمعي فـي شـرحه: الدارس: الذي ذهب بعضه وبقي بعضه، وقال آخرون: ليس قوله: " فهل عند رسم دارس " يناقض قولـه: " لـم يعـف رسمها " لأن معناه لم يدرس رسمها من قلبي وهو في نفسه دارس "[١٠٤].

---

[١٠٤]) **الأنباري**: شرح القصائد، ص ٢٦. ويرى **ابن قتيبة** أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها". راجع: **ابن قتيبة** الشعر والشـعراء، ص ١٤. وفي حسن المطلع يرى ابن رشيق أن حسن الفواتح داعية الانشراح وعلى الشاعر أن يرغب عن التعقيد في الابتداء فإنه أول العي. راجع : **ابن رشيق**: العمدة: ص ٢١٧ – ٢١٩.

فإذا أعدنا النظر في هذه الأبيات الافتتاحية وجـدنا أن فكرة البكاء تسيطر على الشاعر، لأن البكاء قرين فعل الخلق في الأسطورة كما أوضحنا (خلق رع البشر مـن دموعـه)، ولأن استنزال الدمع مدرارا من عيني الشاعر ربما اقترن في وجدانه بنزول الغيث من المزن، وما يترتب على ذلك مـن إعادة الحياة إلى الكون كله المحيط بالشاعر، مما يمهد لعودة أحبابه الظاعنين. ولا أدل على ارتباط العين بالمزن من قول عنترة العبسي:

جـادت عليـهِ كـل عـينٍ ثـرةٍ فتـركن كـلّ حديقـةٍ كالـدرهم

فترى الـذباب بهـا يغنـي وحـده طربا كفعل الشـاربِ المتـرنمِ(١٠٥)

فالعين الثرة هي السحابة الهتون، وهي تحيي مـوات النبات. ويحيلنا هذا التأمل إلى معنى مفترض للبيت السادس:

وإن شـفائي عبـرةٌ مهراقَـةٌ فهل عند رسمٍ دارس مـن معـول؟

(وإن شفائي عبـرةٌ إن سـفَحتُها فهل عند رسمٍ دارس مـن معـول؟"

فالشطر الأول يؤكد أن شفاء الشاعر في البكاء، ويأتي الشطر الثاني إذن ليؤكد هذا الشعور الصـادق، فيقـول: إن الرسم الدارس – وحده – لا يفيد شيئًا (بدون البكاء عليه) إذ

---

(١٠٥) **تهذيب الحيوان للجاحظ**: ٩٠ – ٩١، وقارن ديـوان عنتـرة، ص ١٩ – دار صادر بيروت.

أن البكاء هو الذي يحييه ويعيده إلى سـالف عهـده نابضـا بالحياة. أفنقول إن البكاء إذن طقس سحري تسلل إلى وجدان الشعراء من الأساطير القديمة؟ هذا ما نفترضه. وإنه طقـس جماعي لأنه يتكرر في قصائد الشعراء الجاهليين بلا استثناء أو يكاد. وقوله – إن سفحتها – يفيـد تمنـي البكـاء أي إن استطعت أن أسفحها – وأما قوله مهراقة فيفيد تمام الفعل أي أن العبرة قد سفحت فعلاً والفرق بين المعنيين واضح.

ونتساءل الآن: أين ذات الشاعر؟ إنهـا تبـدو تائهـة محتارة ما بين الذكريات ورؤية الغزلان أو آثارهـا وبـين الأطلال وبين الحديث مع الصحاب الموجـودين فعـلاً مـع الشاعر أو الذين يتوهم حضورهم. والشعر موزع بين عبراته وحيرته لا يملك زمام فؤاده. والأسلوب الذي عبر به الشاعر مفعم بالأخيلة ذات الإشـارات والرمـوز التـي حاولنـا أن نستنبطها ونرصد دلالتها على حاله.

إن حرص الشعراء قديما علـى اسـتهلال قصـائدهم بالبكاء على الأطلال – منذ الجاهلية الأولى أي قبل امـرئ القيس – يؤكد لنا أنه صار رمزا عميق الدلالة يـذكرنا بمـا اعتاده القدماء من الأزمان الغابرة من تقاليـد مقدسـة مثـل

الرحلة إلى أبيدوس. فقد كان السائد أن تصور تلك الرحلـة (الرمزية) التي يقوم بها المتوفى إلى مقبـرة أوزيـر (إلـه الأخرى) الكائنة بأبيدوس – وهي بمثابة مكـة للمصـريين آنذاك – لينعم ببركاته.. فتكاد لا تخلو مقبرة من تصوير تلك الرحلة.

والمقارنة هنا واردة: الأطلال في مسـتهل القصـيدة، والرحلة إلى أبيدوس في مستهل الأنشطة التـي يقـوم بهـا المتوفى (مصورة على جدران المقبرة). الأطلال رمز يقـف به الشاعر مثل القبر الرمزي في أبيدوس الذي يطـوف بـه المصري القديم (في مماته وحياته). هذه موازاة بين طقسين، وهي جديرة بالتأمل..

الفصل الثاني

(الأبيات: ٧ – ٢٨)

٧. كدأبك من أم الحـويرثِ قبلَهـا وجارتِهـا أم الربـابِ بمأسـلِ

٨. إذا قامتا تضوع المسك منهمـا نسيم الصبا جـاءت بريـا القرنفُـل

٩. ففاضت دموع العينِ مني صبابةً على النحرِ حتى بل دمعـي محمـل

١٠. ألا رب يومٍ لك مـنهن صـالحٍ ولا سـيما يـومٍ بـدارة جلجـل

١١. ويوم عقَرتُ للعذارى مطيتـي فيا عجبـا مـن رحلِهـا المتحمـل

١٢. ويا عجبا من حِلها بعد رحلِهـا ويـا عجبـا للجـازر المتبـذل

١٣. فظل العذارى يرتمين بلحمهـا وشـحمٍ كهـدابِ الـدِمقس المفتـل

١٤. تدار علينا بالسديفِ صـحافُنا ويـؤتى إلينـا بـالعبيطِ المثمـل

١٥. ويوم دخلتُ الخدر خدر عنيزةٍ فقالت لك الـويلاتُ إنـك مرجِلـي

١٦. تقول وقد مال الغبيطُ بنا معـا عقرتَ بعيري يا امرأَ القيس فـانزل

١٧. فقلتُ لها سيري وأرخِي زمامه ولا تُبعـديني عـن جنـاكِ المعلـل

١٨.دعي البكر لا ترثي له من ردافنـا وهـاتي أذيقينـا جنـاةَ القرنفـل

١٩. بثغرٍ كمثـل الأقحـوان منـورٍ نقـي الثنايـا أشـنب غيـر أثعـل

٢٠. فمثلِكِ حبلى قد طرقتُ ومرضعٍ فألهيتُهـا عـن ذِي تمـائم محـول

٢١.إذا ما بكى من خلفِها انصرفت لـه بشق وتحتـي شـقها لـم يحـول

هنا يستمر نسق الذكرى والحنين إلى الماضـي فـي مطلع الفصل، فتعبر عنه عبارات: كدأبك، وإذا قامتا تضوع المسك، ففاضت دموع العين، فالدأب أي: العادة التي اعتادها في الماضي، وقوله: كدأبك تشبيه لما مضى من حبه الـديار

بحب أم الحويرث. وأما قامتا وفاضـت ففعـلان ماضـيان يعبران بشكل ما عن الارتبـاط بالحاضـر، فهمـا – أي أم الحويرث وجارتها – قد اعتادتا القيـام، والشـاعر فاضـت دموعه شوقًا أي في التو واللحظة. وهنا تفيض الدموع حتى تبل محمل سيفه، وهذه مبالغة تشير لغزارة الـدمع، وهـي غزارة ضرورية لاسترجاع الحياة المسلوبة كما أوضحنا.

ولا يلبث الشاعر أن يستطرد إلى رواية واقع الحـال، فيقص علينا كيف نجح في مقابلة محبوبته وصواحبها في يوم دارة جلجل، ثم إذا به يذكر يوم عقر ناقته للعذارى مفـاخرا به ومفضلاً له، ولعلنا هنا نفترض وجود ارتبـاط وجـداني عميق بين الفكرتين: الاغتسال بالدموع في الفصـل السـابق وتوكيده في مطلع الفصل الثاني من جهة وذبح الناقة الـذي يتداعى مع فكرة الخلاص من رمز الشر من جهة أخـرى، باعتبار أن الناقة المشئومة كانت سببا لحرب البسوس أو ناقة صالح عليه السلام التي ذبحتها ثمود فحـل بهـا عقـاب ا وغضبه[١٠٦]. ولا نعني أبدا أن الشاعر ذبح ناقته إرضاء لهذه

---

[١٠٦]) تروي الأخبار عن ثمود بن عامر بن إرم من بني سام بن نوح أنه أقـام فـي بابل، ورحل إلى الحجر بين المدينة والشام حيث مدائن صالح وهي حجرات منحوتة في الصخر لثمود، نسبة إلى النبي صالح عليه السلام الذي أرسل فيهم فـي القـرن

الشعيرة وتحقيقًا لها، فالسبب الظاهر هو إيلام الوليمة لـذلك المحفل، ولكن هذا لا يتعارض مع تداعي الفكـرتين اللتـين أشرنا إليهما معا في اللاشعور، مما يبرر ورودهما في هـذا السياق معا، وإذا كان عقر الناقة على هـذا النحـو شـعيرة وطقسا يستدعي في الأذهان شعور القداسـة والتعبـد، فـإن دخوله الخِدر يستدعي نفس الشعور إذ يوازي دخول الكاهن قدس الأقداس في المعبد القديم. فالشاعر في كلتا الحـالتين لا ينفك مستغرقًا في طقوسه الأسطورية على الأقل في عمـق وجدانه ولاشعوره.

وقد اختص الشاعر ذلك اليوم فقال: ولا سـيما يـوم بدارة جلجل، وقد ذكره قبل ذلك بعد رب التي تستخدم عـادة للتقليل، فكأنه يختص هذا اليوم بذكرى خاصة ترفعه لـنفس المنزلة التي حظيت بها الأطلال في ذاكرته. وقد حفر هـذا اليوم في ذاكرته حتى أنه يصف العـذارى وصـف الحـال

الخامس الميلادي. وهناك آثار ثمود الذين بادوا قبل زمن موسى عليـه السـلام. إذ دمرهم الزلزال. ومن تبقى من ثمود سكنوا في السامرة بفلسطين وكان تدميرهم عقابا لهم من ا   على تكذيبهم صالح، إذ عقروا ناقته، التي صارت مضرب المثـل فـي تعاسة الحظ، أو يقال أحمر صالح راجع: Nicholoson, Literary History, p. ٣ وقارن: الموسوعة الثقافية، ٣٢٤.

الراهنة وهن يرتمين بلحمها – أي لحم الناقة، أي يتهادينـه فيما بينهن، أو أن كل واحدة منهن تزعم أنـه أخـتص بـه صاحبتها الأخرى. وهنا نلحظ دقة وصف تفاصيل الموقـف كأن الشاعر قصاص ماهر يرسم لنـا أبعـاد الشخصـيات السلوكية، وقوله: بلحمها وشحم.. لا بد أنـه يعطـي ناقتـه تجسيدا وحضورا في هذه القصة الطريفة، فاللفظتان توحيان بالحيوية، وربما ترمزان في الوقت ذاته إلى طقس قديم وهو التهام الحيوان المقدس (الإله) كما في متون الأهرام، إذ نجد الفرعون أو ناس يقوم بهذا الطقس فيختار كبار الآلهة لغدائه وصغارها لعشائه، أو كما كان الفراعنة والنـبلاء يلتهمـون الثور المقدس[١٠٧]. والطقس ينبغي أن يفهـم منـه رمزيتـه وإشارته، فليس المقصود بطبيعة الحال الدموية والتـوحش، ولكن الرمز، وهو أن يكتسب الإنسان خصائص تلك الآلهـة أو ذلك الثور الذي يلتهمه. وعموما فالبيت يوحي لنـا بـأن العذارى قد استغرقن في الإعجاب بلحم الناقة وشحمها حتـى

---

[١٠٧]) وجد في السيرابيوم بسقارة تابوت خشبي عليه تصوير وجه أحد أبناء رمسيس الثاني (الأمير خعمواست) وفي داخل التابوت كانت المفاجأة: عظام أحد الثيران، ومن هنا افترض الأثريون أن النبلاء كانوا يقومون بالتهام الثيـران المقدسـة لاكتسـاب صفاتها.. راجع: F. Aly, Apislult, S. ٣٩

يخيل لنا أنهن صرن وإياها شيئًا واحدا، فالشاعر نجح أيمـا نجاح في تصوير عمق شعورهن، وتشبيه الشـحم بـأطراف الثوب الحريري يرمز كذلك إلى الإحساس بالخفة حتـى أن الشحم صار ناعما كالحرير بل يكـاد يتطـاير مـن خفتـه كأطراف الثوب، فلنا أن نتصور أي نشوة هذه! ولما كانـت عنيزة ابنة عمه درة أولئك العذارى ومقصد الشـاعر مـن غزله وتشبيبه فقد اسـتطرد فـي وصـف حـواره معهـا (١٣ – ١٥):

ويوم دخلتُ الخِـدر خِـدر عنيـزةٍ ... فقالت لك الـويلاتُ إنـك مرجِلِـي

تقولُ وقد مـالَ الغبـيطُ بنـا معـا ... عقرتَ بعيري يا امرأَ القيس فانزل.

فقلتُ لها سِـيري وأرخـي زمامـه ... ولا تُبعديني مـن جنـاكِ المعلّـل.

وهو حوار عالي الإيقاع إذ تشي بذلك عبارات التوعد منها والتهوين منه، فهي تقول: لك الويلات، عقرت بعيـري أي أدبرت ظهره. وهو مقتحم (دخلت الخدر) والعبارة فيهـا إفشاء لغرامه إذ أنه دخل مخدعها (هودجها)، كمـا يقـول: سيري وأرخي لجامه – أي لا تهتمي بأمر البعير إشارة إلى استغراقهما في حال الهوى، ولا تبعديني عن جناك المعلل – إشارة إلى فرط ولهه وتعلقه بها حتى طلب منها أن تمنحـه ثغرها الذي يلهيه ويعلله، وكأنه (طفل صغير). وفرط تعلـق

الشاعر بمحبوبته.. يصور نفسه كالطفل الصغير ذي التمـائم أي التعاويذ (كناية عن الصغر) إذ حل محل... المحـول أي الذي تم حوله أي عامه – أي الذي ترضعه أمه وهي حبلى، وهذا يعني أن المرضعات والحبالى – على فتور رغبتهن في الرجال – يعشقنه. فيا لها من مبالغة في التيه والعجب! ومن العبارات التي تفشي غرامه وتوحي بحرارة اللقاء قوله: مالَ الغبيط – إذ توحي لنا بحركة مائجة مندفعة تحـاكي انـدفاع الشهوة وجموحها. ولعله مال بسبب مدافعة عنيزة له محاولة أن تمنعه، ويقابلها في البيت السابق قولها: لـك الـويلات – ففيه أشد الوعيد إذ ذكر الويلات بالجمع لا المفرد، ولـو لـم يكن بصدد إتيان أمرٍ شنيع لما توعدته هكذا. وقد مهد الشاعر لهذا بأن أخبرنا في البداية أنه دخل خدر تلك العذراء، وتعـد هذه المقطوعة نموذجا للغزل الصريح بـل الفاضـح الـذي رفض طه حسين أن ينسبه لامرئ القيس، فـرأى أنـه مـن الشعر المنحول الذي دس عليه. ومن جهة أخرى فإن مثـل هذه المقطوعة تعتبر بؤرة الهدف لنقد الرومنسيين المحـدثين من أمثال الشابي، الذي عرض بالشعراء العـرب القـدامى

لقصور وصفهم للمرأة باعتبارها دمية وجمالاً ماديا لا روح له.

والحقيقة أن امرأ القيس فاضح في غزلـه لا مـراء، ولكن علينا أن نعيد قراءة الأبيات لنتعـرف علـى حقيقـة مشاعره، فهو شديد التعلق بالنساء، حتى يروى عنه أنه شّبب بنساء أبيه مما أثار عليه حفيظته فطرده، بل يقال إنه حرض عليه من يقتله ثم عاد وندم على هذا. إذن فالشاعر كان يعاني من نقص تجاه النساء إما لافتقاده رعاية الأم وحنانهـا فـي طفولته أو لامتهان النسوة له مما دعاه لأن يخترع مثل هـذا الحديث عن فحولته. وأيا كان السبب فإن ثمـة دافعـا فـي أعماق اللاشعور حركه لمثل هذا النوع من الغزل، والناقـد العلامة إبراهيم عبد الرحمن يرى أنه الرغبة في الانتصـار: الانتصار على المرأة والطبيعة والكون. وعفـت الشـرقاوي يرى أن هذا التفسير ليس كافيا، فالإفراط في الوصف الحسي للنساء فيما يلي ذلك من أبيات "وغير ذلـك مـن المعـاني والصور في القصيدة يحمل من إيحاءات الإحساس بالـذنب

والحنين إلى دفء الأمومة مـا لا يمكـن تفسـيره بفكـرة الانتصار المشار إليها وحدها"[108].

يقول **إبراهيم عبد الرحمن**: "وانشغال امـرئ القـيس بتحقيق الانتصار له ما يبرره، فقد عاش في ظروف صـعبة قاسية، بدأت فيما يقص القدماء من أخباره بطرد أبيه له.

وسواء أصحت هذه الأخبار أو لم تصـح فـإن فـي المعلقة وغيرها من أشعاره وأخباره الصحيحة ما يدل علـى أنه كان يحيا حياة لهو بعيدا عن أبيه وقبيلته، وأنه علم بمقتل أبيه في غربته وتشرده فعاد ليأخذ بثأره في قصـة طويلـة محزنة لقي فيها امرؤ القيس في حياته شر ما لقيه في حياته كلها من الغربة والتشرد والضياع"[109]

ويتابع الشاعر هنا نمو هذا الشعور في نفسه (الرغبـة في الانتصار) ويصفه ويشخصه من خلال تداعي ذكرياتـه العاطفية وهي ذكريات يلاحق بعضها بعضا، وتتحقـق لهـا الحياة من خلال هذا الأسلوب القصصي الذي يقربهـا مـن الواقع الحقيقي قربا شديدا، وقد تنوعت هذه الذكريات أو قل

---

[108]) **عفت الشرقاوي**: الأدب، ص ٢٣٢.

[109]) **إبراهيم عبد الرحمن**: قضايا الشعر، ص ١٩٣.

هذه القصص العاطفيـة تنوعـا واضـحا: فهـو يـذكر "أم الحويرث" وأم الرباب وعنيزة ابنة عمه، ومن كان معها من العذارى، كما يذكر غيرهن من النساء. وقد طال هذا القسـم الغزلي من معلقته طولاً (لافتًا) والذي يهمنا منه أمران: هذا التنوع الذي يتمثل في كثرة من يذكرهن من النسـاء، وهـذا الانتصار الذي حرص على أن يحققه في علاقته بهن[١١٠]"

ويؤكد العشماوي هذا التفسير فيقول: بأن "وصف الناقة والفرس والليل والسيل جميعها أشبه بالرموز التـي تشـتمل على هذا المعنى الذي ساد الشعر الجاهلي كله، والذي يكشف عن حقيقة موقف البدوي من الحياة ورغبته فـي الانتصـار عليها بكل ما أوتي من قوة، ويكفيك أن تنظر إلى أوصـاف الناقة فكلها أوصاف مشتقة من معاني القوة..."[١١١].

ويبلغ الغرام مبلغه في البيت التالي الذي اعتبره النقاد القدامى غاية في انحراف الطبيعة وعدم استوائها، فهو يجمع بين مواقعته لها وهي حبلى وإرضاعها طفلها. وسواء عبرت الأبيات عن تجربة واقعية – مستبعدة الحدوث بهذه التفاصيل

---

[١١٠]) نفس المرجع والصفحة.

[١١١]) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد، ص ١٣٦.

في ذات اللحظة – أو تجربة متخيلة ركب الشاعر عناصرها من بعض التجارب وأضاف إليها من بنات أفكاره – سـواء كانت هذه أو تلك؛ فإن البيت الأخير يجمع بـين المعاشـرة الجنسية والأمومة في آن، وهذا ينقلنا إلى عمق الأسـطورة، حيث تجتمع الأمور المتناقضة في صعيد واحد – والأسطورة في هذا المعرض أصدق تعبيرا عن واقع الأشياء والمشـاعر من أي جنس أدبي آخر – لأنها تفصل الخيـوط والألـوان المتداخلة متحررة من لزوم التفسير المنطقي لكـل شـيء، فالطبيعة الإنسانية حافلـة بالأمزجـة المتضـادة والأهـواء المتصارعة والرغبات الجامحة، وهذه الطبيعة نفسها سرعان ما تفيء إلى العقل والصواب فتبـدو فـي تمـام اعتـدالها. والإنسان قديما أسقط فكره هذا على الطبيعة، فتخيل السـماء امرأة جميلة أو بقرة فياضة بالأنوثة ترضع وليدها (الفرعون أو البشر عموما) وأفاض في تصوير أنوثتها، فهي مصـدر الغيث والحياة فوق كل شيء، وفي معرض آخـر صـورها وهي الأنثى: نوت في حالة عناق حار مع الأرض (الإلـه: جب) حتى أن الإله رع فجع حين رآهما فأمر شو إله الهواء

بأن يفصلهما، فرفع نوت بذراعيه لتصنع بجسدها وذراعيهـا وساقيها الممتدة قبة السماء المستديرة(١١٢).

والقران الكريم صور فصل السماء عن الأرض أوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ (الأنبيـاء/ ٣٠) واللافـت للنظر أن ا جل وعلا يقرن فصل السموات والأرض بفكرة الخلق من الماء مباشرة، فكأن الفصل كان ضروريا لهبـوط المطر (الماء) ومن ثم استمرار دورة الحياة بـالتزاوج – إذ انفصلت الأنثى (السـماء) عـن الـذكر (الأرض). والعلـم يفترض انفصال السـموات عـن الأرض وفـق نظريـات وفرضيات يعرفها علماء الفلك. ولا يقودنا هذا الاستطراد إلا إلى حقيقة واحدة وهي أن ثمة تصـورات علميـة ودينيـة وأسطورية للشيء الواحد، والشاعر إن أخذ بإحـداها فأجـاد فهذا شأنه، وإن ارتد إلى التصور الأسطوري فإنـه لا يبعـد عن الحقيقة أبدا بل يظل مجيدا في تعبيره عنهـا، وإن بـدا

---

(١١٢) رع رأس تاسوع أون (هليوبوليس أو مدينة الشمس) الذي يضم أيضا ابنيه شو (الهواء) وتفنوت (الرطوبة) وحفيديه: جب (الأرض) ونوت (السماء) ثم الجيل التالي لهما: أوزير (الخير)، ست (الشر)، إيزيس (السحر والعرش) ونفتيس (ربة البيـت). راجع: فايز علي: الديانة المصرية، ص ٤٥ – ٤٩ وفيه إشارة لمراجع أخرى لبادج وكيس ورودر ومورنتس وغيرهم.

تعبيره مفارقًا للمنطق فإنه في واقع الأمـر عـين المنطـق والصواب. فما نقرؤه في هذا البيت ونحوه يدل – فيما يدل – على خصب الخيال ووفرة الإلهام والتشوق لإدراك صـميم الأشياء كما يدل على حيوية الشعر العربي واتصاله بمنبـع الأسطورة المتجدد. وليت شعراءنا المحـدثين يولـون هـذه القضية عنايتهم، إذن لكفوا عن توجيه سهام نقـدهم للشـعر القديم، وأقبلوا عليه يعيدون قراءته ليقفوا على دلالته المتجددة في كل قراءة(١١٣).

ويوما على ظهـرِ الكثيـبِ تعـذرت عليَّ وآلـت حلفـةً لـم تُحلـل
أفاطم مهـلاً بعـض هـذا التـدلّل وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملِي
وإن كنت قد سـاءتكِ منـي خليقـةٌ فسلي ثيابـك مـن ثيـابي تنسـلِي
أغـركِ منـي أن حبـكِ قـاتِلي وأنكِ مهما تـأمري القلـب يفعـل
وأنـكِ قسـمتِ الفـؤاد فنصـفُه قتيـلٌ ونصـفُ فـي حديـدٍ مكبـل
ومـا ذرفَـت عينـاكِ إلا لتضـربي بسهمِكِ فـي أعشـار قلـبٍ مقتـل
وبيضـةِ خِـدرٍ لا يـرام خِباؤهـا تمتعتُ من لهوٍ بهـا غيـر معجـل

---

(١١٣) شاع لدى النقاد الاعتقاد بأن الرومنسية نشأت عقب الثـورة الصـناعية فـي أوروبا متجاهلين تماما شعر الطبيعة عند العرب منـذ العصـر الجـاهلي ودلالتـه الرومنسية والرمزية، ولا ندري سببا لهذا سوى محاكاة النقد الغربي ونقله بحـذافيره وكأنه كل شيء. راجع مثلاً: محمد مندور، ص ٦٠ – ٦٦ وقارن شـوقي ضـيف: النقد: ١٦ – ١٧ عن الرومنسية.

تجاوزتُ أحراسـا إليهـا ومعشـرا	علي حراصا لـو يسـرون مقتلِـي
إذا ما الثريا في السـماءِ تعرضـت	تعـرض أثنـاءِ الوشـاح المفصـل
فجئتُ وقـد نضـت لنـومٍ ثيابهـا	لـدى السـتر إلا لِبسـة المتفضِـل
فقالــت يمــين ا ـِ مالــك حيلــةٌ	وما إن أرى عنك الغوايـةَ تنجلـي
خرجتُ بها أمشـي تجـر وراءنـا	علـى أثَرينـا ذيـلَ مِـرطٍ مرحـل

وفي جملة الأبيات التاليـة (١٧ – ٢٨) يظهـر لنـا الدليل على مدى علاقـة شـعر امـرئ القـيس بـالتعبير الأسطوري إذ يظهر في بعضها بـوادر الغـزل المعنـوي ولوازمه. والمطلع يعيدنا إلى الطبيعة: ويوما (ويـومٍ) علـى ظهر الكثيب.. وثمة تغير واضح في موقف الحب، فالحبيبـة أكثر وقارا ولعلها حبيبة أخرى إذ يدعوها: فـاطم (فاطمـة) والشاعر معتدل في حديثه عقلاني في تصويره علـى غيـر عهده وثمة على أية حال تقارب بين شخصيات ثلاث هـي: عنيزة وفاطمة وبيضة الخدر، وفي هذا يقول العطار: وإخال أن عنيزة هي فاطمة هي بيضة الخدر هذه، فهو يكاد يعلـن في وضوح أن نتيجة الرجاء (أفاطم مهلا..) قد قُبلـت فنـال المراد على وعورته بمثابرته في طلب المحبوبة.." [١١٤].

---

[١١٤]) **سليمان العطار**: شرح المعلقات، ص ٢٠

ويظهر موقف العقلانية هذا في العبارات: تعـذرت – لم تحال – مهلاً بعض هذا التدلل، فالحبيبة تتعذر أي تتمنـع وتتصعب وتختلق الأعذار، والكلمة تشـترك مـع العـذراء والعذرية في الجذر فتوحي بهما أيضا، وهي لم تحلـل فـي يمينها أي لم تستثن منه فهـو يمـين واقـع إذن. والشـاعر يستمهلها طالبا أن تعدل عن تدللها أو تقلل منه، كمـا يبـدو الشاعر نفسه معتذرا عن جموحه ولجاجته السـابقة معتـدا بذاته، إذ تشير عبارته إلى تمايز الذات بعد تمام تمازجها مع المحبوبة:

وإن كنتِ قد سـاءتكِ منـي خليقـةٌ فسلي ثيـابي مـن ثيابِـكِ تَنْسـل

فهو يخاطبها كذات مستقلة عنه – يبدو هذا في ضمير المخاطبة: كنتِ، ساءتكِ، سلي ثيابكِ.. وعبر عـن انفصـال الذاتين الممتزجتين تعبيرا موحيا بذلك الامتزاج بعكس قولـه فيما مضى بنا معا، فكنى عن إخراج أمره من أمرها بسـل ثيابه من ثيابها. يقول العطار: "يبدو من متابعـة السـياق أن عنيزة تحمل أيضا اسم فاطمة. ويخاطبها ردا على طلبها منه النزول.. وعموما فإن كان التدلل وإزماع الهجر بصفة فِـي تسوءكِ، فواقع الأمر أن كلينا غطاء وستر ثياب على الآخر. فإن نزعت غطائي (ثيابي) فإنه أنت (ثيابك) وهكذا تنـزعين

نفسك مني. وتنزعين غطاءك (أنا) عنك. يريد القول أن كلينا مرآة للآخر وما يسوءك مني هو في حقيقة الأمر ما يسوءني منك. فعلام الغضب؟ (وفكرة المرآة تظهـر صـراحة فـي البيت: ٣١) [١١٥] يقصد قوله: ترائبها مصقولة كالسجنجل.

وعلى هذا النحو تكن الثياب هنا رمزا لكليهما وكناية. وهذا يذكرنا بالتعبير القرآني: ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ﴾ (البقرة/ ١٨٧).

وهذا يدل على أنه لا يزال في أعماق شعوره – على عهده بالهيام بها هياما شديدا حتى أن ثيابهما متمازجـة. ولا نشك في أن الشعر حريص على بقاء علاقته بها دون صرم أو قطع وإنما هو يريد أن يدل عليها ويحفظ لنفسه إباءهـا. وتعود الرمزية الأسطورية للتجلي في قولـه: حبـك قـاتلي لتضربي (لتقدحي) بسهميك – بيضة خدر... فالحب القاتـل والنظرات الجارحة كالسهام تعيدنا إلى أسطورة أوزيـر.. إذ تصوب إيزيس (ربة السـحر) نظراتهـا - فيمـا تـروي الأسطورة - إلى الأعداء فتهلكهم وكأنها ترميهم بالسهام[١١٦].

---

[١١٥]) المرجع السابق: شرح المعلقات، ص ١٩.

[١١٦]) Budge, Osiris, I,P ١٧ وذلك وفق رواية بلوتارك للأسطورة.

إذن فتصوير النظرة بالسهم المصوب أو المفوق – وإن كان فيه استعارة واضحة – فهو مستمد من الأسطورة. ومن هنـا شاع في تراثنا تعبيرات مثل حدجه بنظرة قاسـية، أو رمـاه بنظرة غضب، أو فوقت سهامها أو لحاظها.. إلـخ. وثمـة تفسير آخر وفق تقاليد العرب – التي هي مرتبطـة كـذلك بالتصورات الأسطورية يعرضه العطار في قوله: "سـهميك إشارة إلى العينين وفعلهما من لحظ ودمع. وهو تشبيه العينين بسهمي المعلى والرقيب تضرب بهما الأقداح فإن فازا معـا نال من يضـربهما كـل الجـائزة مـن الجـزور (الإبـل المذبوحة)[١١٧].

والجدير بنا أن نرد هـذا الاسـتعارة الشـهيرة إلـى الأسطورة إذ تحكي أن البشر العاصين فزعوا إلى الصحراء هربا من رع إله الشمس، فإذا بالآلهة تنصـحه أن يصـوب عينه نحوهم (وفي العبارة تورية إذ المقصود بالعين حتحور البقرة الغاضبة) [١١٨].

---

[١١٧]) **سليمان العطار**: شرح المعلقات، ص ٢٠.

[١١٨]) راجع حكاية هذه الأسطورة عند **أدولف أرمان**: الديانـة المصـرية ص ٧٥. وقارن كذلك مؤلفات **بادج وكيس**... وقد أشرنا إليها جميعا في دراستنا عن الديانـة المصرية.

وأما تشبيه المرأة بالبيضة أو بيضة الخدر، فيقال إنـه لاشتراكهما في البياض والتوحد ويضاف الخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة. ويقول الزوزني: "والنساء يشبهن بالبيض مـن ثلاثة أوجه: **أحدها** بالصحة والسلامة عن الطمث، ومنه قول الفرزدق:

خـرجن إلـي لـم يطمـثن قبلـي وهـن أصـح مـن بـيض النعـامِ

ويروى: دفعن إلي، ويروى: برزن إلي، **والثاني** فـي الصيانة والسِتْر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه، **والثالث** في صفاء اللون ونقائه لأن البيض يكون صافي اللون نقيه إذا كان تحت الطائر، وربما شبهت النساء ببيض النعام وأريـد أنهن بيض تشوب ألوانهن صفرة يسيرة وكذلك لون بـيض النعام، ومنه قول ذي الرمة:

كأنها فضةٌ قد مسها الذهب[119]

ولكن ثمة دلالة هامة للبيضة فهي مصدر للحياة وفـق تصور القدماء، فمنها خرجت الشمس التي خلقت العالم، ومن ثم فتشبيه المرأة بالبيضة إنما يعني اشتراكهما في الخصـوبة وفعل الخالق، كما ينطوي على تشبيهها بالشـمس المشـرقة

---

[119]) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٢١.

مصدر الحياة[١٢٠]. وثمة من يعترض علـى هـذا التفسـير الأسطوري، فيأخذ منه دلالته الحرفية ويفندها كـل تفنيـد، فيقول وهب رومية مثلاً: الشمس تعود بعد رحلتها فلمـاذا لا تعود المرأة بعد رحيلها؟ إنها لا تعود. إذن فالتفسير في رأيه خاطئ. ويعترض على التفسير الرمـزي للثـور والكـلاب فيقول: إن نزول المطر دائما يأتي قبل انتصار الثـور فـي معركته وليس بعده، فيستنتج هكذا أن المطر نزل لسبب آخر غير غسل الثور وتطهيره.. إلخ.

ونرد على الناقد رومية قائلين إن الأسـطورة حكايـة عريقة في القدم وليست من نسج خيال فرد بعينه، ومن ثـم فإن إخضاعها للمنطق هو السخف بعينه، لأنها تقـوم علـى التصويرات غير المنطقية بالأساس! وإلا فليقل لنـا روميـة تفسيره لآلاف التناقضات في كل الأساطير القديمة! من ذلك أن السماء (نوت) تبدو امرأة مرة وبقرة مرة أخرى (لاحـظ

---

[١٢٠]) تحكي أسطورة الأشمونين – أي مدينة الثمانية – أن ثمة أربعـة أزواج مـن الآلهة (الظلام واللانهاية والعمق وعدم الرؤية) خرجت من المحيط الأزلي واشتركت في صنع البيضة الأزلية التي منها خرج العالم. راجع تشيرني: الديانـة: ٥٠ – ٥١. Kess, Goetter, S.S ٣٠٥ Budge, II ٢٨٢ – ٢٨٨ وقد تناولنا ثامون الأشمونين في دراستنا: الديانة المصرية، ص ٥٤ – ٥٦.

أن البقرة رمز حتحور ومح ورت أيضا) والسماء التي تبتلع الشمس الغاربة باعتبارها أم الشمس تظهر في تاس ـوع أون حفيدة للشمس (رع)؟ فكيف تلد الحفيدة ج ـدها إذن؟ وأخيل ـة الشعر لا يجب أن نخضعها للمنطق وحده، فإن أبت حكمن ـا بفسادها. هذا منطق رومية، الذي يق ـول إن النابغ ـة ش ـبه النعمان بالشمس، وهذا سبب كاف لديه لدحض التفسير القائل بأن المرأة رمز الشمس في الشعر الجاهلي.. ونرد قائلين: إن الرمز إلى حور بالصقر وهو إله السماء – لمن يمن ـع م ـن تمثيل مونتو – إله الحرب – في هيئة الصقر أيضا، وغي ـر هذا آلاف الأمثلة منها مثال البقرة السالف(١٢١).

---

(١٢١) وهب رومية. شعرنا القديم: ١١ – ١٣٦ إذ يفند موقف المدرسة الأس ـطورية ويرد عليها، فيفند آراء إبراهيم عبد الرحمن ونصرة عبد الرحمن وعلي البطل وأحمد كمال زكي، وإن ميز هذا الأخير بمواقف مختلفة، فيرد على القول برمزي ـة الث ـور معركته ضد الكلاب والتفسيرات الرمزية والصحراء وحيوانها وسيولها.. وثمة بعض الوجاهة في ردوده مثل رده على الرأي القائل بأن شعراء الجاهلية كانوا بالض ـرورة كهانا، ص ٤٤ وما بعدها. وأما رمز المرأة للشمس الذي فنده وردنا على تفنيده ففي ص ٤٧ وما بعدها. ولو أن الأستاذ رومية قد عرف الأسطورة في البداي ـة تعريفً ـا واضحا لأراح واستراح.

والشاعر لا ينفك حذرا من فـرط دلال محبوبتـه إذ يعاود تذكيرها بذلك، فيقول لها: مهلاً بعـض هـذا التـدلل، ويقول:

أغــركِ منّــي أن حبــكِ قــاتِلي وأنكِ مهما تـأمري القلـب يفعـل؟

ومـا ذرفـت عينـاكِ إلا لتضـربي بسهميكِ في أعشـارِ قلـبٍ مقتـل

والبيان آية في رقة العتاب إذ يشفّان عن نفس الشاعر المرهفة حتى أنه يمتثل لكل أوامرها نتيجة لأن حبهـا قتلـه (أي تيمه) بيد أن قدامة بن جعفر ينتقد أول هذين البيتين لعدم دقة معناه، فيتساءل قائلاً: فما الذي يغرها إذن إن لم يغرهـا كل هذا[١٢٢]؟ وهو يقدم تعليلاً حسنًا بل غايـة فـي الطرافـة فيقول: إن دموعها لا تهدف من ورائها إلا إلى تحطيم قلبـه وتقطيعه. هنالك ندرك مدى رقة الشاعر وضعفه. وقد كـان لتوه يتيه بصولاته العاطفية الجموح، فإذا بنا نتعاطف معـه ونلتمس له العذر، إذ نكاد ننسى ملامح الصورة السابقة التي رسمها لنفسه، فنحن إذن نشاركه أساه بل نرثى لحاله، وفـي عبارة أخرى تتحقق المشاركة الوجدانية على أكمـل وجـه،

---

[١٢٢]) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٨.

ويحدث التطهير الذي تحدث عنـه أرسـطو[١٢٣]. ولا يلبـث الشاعر أن تعاوده ذكريات بطولاته الغرامية فتفرض نفسـها رغم سياق التذلل الذي ألم به، فإذا به يحدثنا من جديد حديث المفاخر بغرامياته العديدة فيقول:

١. وبيضـةِ خـدرٍ لا يـرام خباؤهـا تمتعـتُ مـن لهـوٍ بهـا غيـر معجـل

٢.تجاوزتُ أحراسا إليهـا ومعشـرا علـي حراصـا لـو يسـرون مقتلـي

"تجـاوزت أحراسـاً وأهـوالَ معشـرٍ علـي حـراصٍ لـو يسـرون مقتلـي"

٣. إذا ما الثريا في السماءِ تعرضـت تعـرض أثنـاءِ الوشـاحِ المفصـل

٥. فجئتُ وقـد نضـت لنـومٍ ثيابهـا لـدى السـتر إلا لبسـةَ المتفضـل

٦. فقالـت: يمـين ا مالـك حيلـة ومـا إن أرى عنـك الغوايـة تنجلـي

٧. خرجت بها أمشـي تجـر وراءنـا علـى أثرينـا ذيـل مـرطٍ مرحـل

وقد يستبعد أن يكون حديثه عن نفس الحبيبة السـابقة التي أفاض في الحكاية عنها وعما فعـلاه معـا، وإذا كـان يتحدث عن شأن غرامه مع أخرى فالأمر لم يزل مسـتهجنا بل ربما زاد استهجانًا. على أن السياق هنا ينبئ عـن الليـل وهدأته حيث تأخذ الثريا في الذهاب عرضا: يقول: أتيتها عند

---

[١٢٣]) عرض أرسطو نظرية التطهير في كتابه: **فن الشعر**، وهـو هـدف المأسـاة (التراجيديا) ويقصد أنها تثير عاطفة الشفقة والخوف مما يؤدي إلى تطهير المشـاهد منهما. راجع: **أرسطو**، فن الشعر، ٤٨، وقارن: **عبد الواحد غلام**: قضايا ومواقـف، ص ١٧٢ – ١٧٦).

رؤية نواحي كواكب الثريا في الأفق الشرقي، ثم شبه نواحيها بنواحي جواهر الوشاح.. ومنهم من قال شبه كواكب الثريـا بجواهر الوشاح لأن الثريا تأخذ وسط السماء كما أن الوشاح يأخذ وسط المرأة المتوشحة.." [124]

كما ينبئ عن أن هذه المغامرات ليسـت إلا امتـدادا لمغامرته السابقة أثناء الرحلة النهارية حين عقـر للعـذارى راحلته. فإذا به وقد أنهى رحلته وهدأ الكون قد حدثته نفسـه بمخالسة حبيبته نفسها في خدرها، ولم ينس أن يخبرها بأنـه هو من هو جسارة، وجرأة إذ تجاوز الحراس والقوم الـذين يسرون مقتله أو يشِرون مقلته - بالشين المعجمة - وقد كنى في البيت الأول عن منعة الخدر بحراسه إذ قـال: لا يـرام خباؤها أي لا سبيل إليه. ورغم هذا فقد تمت ع باللهو بهـا غير معجل أي في يسر وتمكن. ويرى العلامة العشماوي أن حياة البدو الخشنة – في تنقلهم الدائم بحثأ عن الكـلأ – قـد أورثتهم الرغبة في الحياة، والحرص على إزاحة الآخـرين والعدوان عليهم دون رادع، ولأهون الأسباب، فالصراع مـا انفك محتدما على أشده حول الماء والكلأ، ومجتمع هذا شأنه

---

[124]) **الزوزني**: شرح، ٢٣.

لا مكان فيه للفرد مستقلاً بذاته، بل إن روح القبيلة هي التي توفر له الأمن والبقاء.. ومن هنـا سـادت أخـلاق القـوة والصراع، وتبددت في شعر الحرب كما تبددت فـي شـعر الغزل سواء بسواء.(١٢٥)

يقول العشماوي تعليقًا على هذه الأبيات: فانظر إلـى التباهي بالقوة، وإلى الاعتداد بالنفس، وإلى اقتحام المخاطر، وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات، فهأنت ترى أمرأ القيس ولا يزور حبيبة أو عشيقة وإنمـا هـو يقـتحم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة. فعلى الرغم مـن هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببيت صاحبته والذين هم أشد ما يكونون حرصا على قتله والفتك به تراه قـادرا علـى أن يشق طريقه من بين صفوفهم، إنهم وهم جماعـة مسـلحون أضعف من أن ينالوه.. فإذا تركت هذا إلى قصـة اقتحامـه عرين صاحبته بسباسة في مطولته الأخرى لوجدت صـورة الفارس المظفر تكاد تطغى على صـورة العاشـق المولّـه. استمع إليه يقول:

سموتُ إليهـا بعـد مـا نـام أهلُهـا   سمو حبابِ الماءِ حالاً على حال(١٢٦)

---

[١٢٥]) العشماوي: قضايا النقد، ١٢٢ – ١٣٠ ، ١٣١.

[١٢٦]) المرجع السابق، ص ١٣١. وقارن: ديوان امرئ القيس، ص ١٢٥ – ١٢٦.

فقالــت ســباك ا ُ إنــك فاضِــحي ... ألستَ ترى السمار والناس أحـوالِي

حلفــتُ لهــا بــا ِ حلْفَــة فــاجرٍ ... لناموا فما إن من حـديثٍ ولا صـال

فلمــا تنازعنــا الحــديثَ وأَســمحت ... هصرتُ بغصنٍ ذي شـماريخَ ميـال

وصــرنا إلــى الحســنى ورق كلامنَــا ... ورضــتُ فــذلت صــعبةً أي إِذلال

الأمر الذي يفهم منه أن الغـرام كـان متبـادلاً مـن الطرفين. ويعود الشاعر ليؤكد هذا في البيت الرابع إذ يقول: لدى الستر أي: أنها إنما نَضت ثيابها لتُظْهر لأهلها أنها تريد النوم، وإنما هي تنتظر لدى الستار مترقبـة حضـوره. إذن فعلينا أن نفهم أنه واعدها اللقاء خلسة من وراء أعين أهلهـا وحراسها الشاكين المتربصين أو هكذا اتفق أنهما تقابلا، فهو إذن إنما يباهي بخفة حركته في التسال وقدرته على امـتلاك قلب حبيبته. وفي شرح البيت الخامس يقول: فقالت الحبيبـة أحلف با مالك حجة فـي أن تفضـحني بطروقـك إيـاي وزيارتك ليلاً، يقال: ما له حيلة أي ماله عذر وحجة، ومـا أرى ضلال العشق وعماه منكشفًا عنك؛ وتحرير المعنى أنها قالت: مالي سبيل إلى دفعك، أو مالك عذر في زيارتي، وما أراك نازعا عن هواك وغيك؛ ونصب يمين ا كقولهم ا لا قومت، على إضمار الفعل، وقال الرواة: هذا أغنج بيت فـي

الشعر[127]. وقال الأصمعي: مالك حليـة، تجـيء والنـاس أحوالي. وقال ابن حبيب: مالك حيلة، معناه: لا أقدر على أن أحتال في دفعك عني. وقال غيره: وليس لك حجـة فـي أن تفضحني..."[128] وصدق الرواة، فسياق الحال يفصـح عـن تمنع صاحبته وهي الراغبة؛ إذ كانت على علم بمجيئه بـل كانت تترقبه، ولكن خفر الأنثى وحياءها هو الـذي دفعهـا لاصطناع هذا العتاب المشفوع بيمين ا ، وكأنما هي تلقـي بالتبعة عليه. يدل على هذا قوله في البيت التـالي: خرجـتُ بها.. فهي إذن طوع بنانه لا تعارضه بل تنقاد لأمره، وتعلن عن مشاركتها له وحرصها على كتمان أمره في الوقت ذاته بأن جرتْ مرطها أو ملاءتها لتعفّي آثار أقدامها، وهذا كتمان شبيه بالإفصاح أو الإعلان إلى هذا الحد من الدقة والرهافـة بلغ وصف خلجات المحبوبة وأحاسيسها المتضـاربة حتـى لتشي السطور بدقات قلبها وهواجس نفسها ونـوازع ولهـا وفرط هيامها وعشقها. وبما بالغ النقاد حين وصـفوا قولهـا بأنه أغنج بيت في الشعر. وهذه المقطوعة تقدم تقديما ضمنيا

---

[127]) **الزوزني**، شرح، ٢٤.

[128]) **الأنباري**: شرح القصائد السبع: ص ٥٣.

عذرا آخر لشاعرنا، فهو وإن أراد المباهاة باقتحامه الخدر أشار في لباقة وتعبير هامس موحٍ غير خطابي.. إلى أنه لم ينل حبيبته عنوة بل عن رضا منها ورغبة.

وفي رأينا أن هذه غاية الرومنسية التي لا مزيد عليها.

١. فلما أجزنا ساحةَ الحي وانتحى	**بنا بطن خبتٍ ذي حقافٍ عقنقل**
٢. هصرتُ بفودى رأسِها فتمايلتْ	**علي هضيم الكشح ريا المخلخل**
٣. مهفهفةٌ بيضاء غير مفاضةٍ	**ترائبها مصقولةٌ كالسجنجل**
٤. كبِكر المقاناةِ البياض بصفرةٍ	**غَذاها نمير الماءِ غير المحلل**
٥. تصد وتُبدي عن أسيلٍ وتَتقي	**بناظرةٍ من وحش وجرة مطْفِل**
٦. وجيدٍ كجيدِ الرئمِ ليس بفاحش	**إذا هي نصته ولا بمعطّل**
٧. وفرعٍ يزين المتَن أسود فاحمٍ	**أثيثٍ كقِنو النخلة المتعثكِل**
٨. غدائره مستشزراتٌ إلى العلا	**تُضل العِقاص في مثنّى ومرسل**
٩. وكشحٍ لطيفٍ كالجديل مخصرٍ	**وساقٍ كأنبوبِ السقي المذلل**

يقول: فلما جاوزنا ساحة الحِلةِ وخرجنا من بين البيوت وصرنا إلى أرض مطمئنة بين حقاف.. طاب حالنا وراق عيشنا"[١٢٩]. فالشاعر يستطرد في قصته ويروي لنا مشهدا آخر عند الحقاف أو الأحقاف، وهي جمع حِقْفٍ أي

---

[١٢٩]) **الزوزني**: شرح، ٢٥.

الرمال المعوجة والعقنقل الرمل المنعقد المتلبد كمـا يقـول الزوزني.

هنالك جذبتُ فوديها أي: " ذؤابتيها إلي فطاوعتني فيما رمت منها ومالت علي مسعفة بطلبتـي فـي حـال ضـمر كشحيها وامتلاء ساقيها باللحم"، فهي دقيقة الخصـر ممتلئـة الساقين، وهذه من سمات الجمال عنـد العـرب بـل عنـد الشرقيين بعامة، وقد جمعتها ووعتها أغاني الغزل المصرية (في بردية تشستربيتي). ويروي البيت رواية أخرى كالآتي:

إذا قلتُ: هاتي.. نَـوليني؛ تمايلـت   علي هضيم الكشح ريـا المخَلْخَـل.

وهي امرأة مهفهفة "أي دقيقة الخصر ضامرة البطن غير عظيمة البطن ولا مسترخيته، وصدرها بـراق اللـون متلألئ الصفاء كتلألؤ المـرآة، والسـجنجل: معربـة عـن الرومية بمعنى المرآة، أو بمعنى: الذهب والفضـة، وهمـا أجود المعادن صقلاً وبريقًا وأنفسها.[١٣٠]. والشاعر يؤكد دقة الخصر مرة ثانية، وأنها بيضاء دقيقة البطن، ويشير بترائبها

---

[١٣٠]) المرجع السابق ص ٢٦، **فايز علي**: الأدب المصري ٢: ١١٨ وعـن أغـاني الغزل المصرية: **تاريخ الحضـارة،** ٤٢٦. Kischkewtz, Liebe, S.S. ٢٠, ٥١, ff ٣٣ – ٨٥ وقد ناقشنا العلاقة بين تلك الأغاني والشعر العربي في مؤلفينا : الأدب المصري: ٢: ١١٨ **الروح المصري**: ١٢٣.

إلى صدرها على سبيل المجاز المرسل، وهذه أوصاف شكلية لا نختلف مع النقاد في ذلك وهي لا تخرج عن صفات المرأة عند الشرقيين.

وفي البيت الرابع وصفها بأنها بكر، والبكر من كـل صنف ما لم يسبقه مثله، والمقاناة: الخلط، والنميـر: المـاء النامي في الجسد، والمحال: ذكر أنه من الحلول وذكر أنـه من الحل"[١٣١] ويورد الزوزني ثلاثة تفسيرات للبيت، **أولهـا:** أنه شبه لون العشيقة بلون بيض النعام في أن في كل منهمـا بيضاً خالطته صفرة وقد غذاها ماء نمير عـذب صـاف؟، والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب.

والثاني: أن المعنى كبكر الصدفة التي خواط بياضـها بصفرة وأراد ببكرها درتها التي لم ير مثلها، ثم قال: قد غذا هذه الدرة ماء نمير وهي غير محللة لمن رامها لأنها في قعر البحر لا تصل إليها الأيدي.

والثالث: أنه أراد كبكر البردي التي شـاب بياضـها صفرة وقد غذا البردي ماء نمير لم يكثر حلول الناس عليه، وشرط ذلك ليسلم الماء عن الكدر، وإذا كان كذلك لم يغيـر

---

[١٣١]) **الزوزني**، شرح، ٢٧.

لون البردي، والتشبيه من حيث أن بياض العشـيقة خالطتـه صفرة كما خالطت بياض البردي"[١٣٢].. كل هذه التفسـيرات التي تستدعي في الذهن تفاصيل الأساطير القديمة. فأي خيال أدرك العلاقة الجوهرية لا الشكلية واللونية وحسب بين بيضة النعامة البكر وتلك الحسناء؟ أفليست تلك البيضة رمزا للتفرد والصون كما أنها مصدر الحياة المتجددة بل البعث المستمر؟ وهل في ظاهر الألفاظ ما يدل مباشرة على كل هذه المعاني؟ لا شك أن استنباط المعاني من ألفاظ الأبيات يحتاج إعمـال العقل فيها ويتطلب ثقافة ومعرفة بالروايات والتقاليد القديمة. وهذه سمة التعبير الرمزي. ألا تذكرنا تلك الـدرة المكنونـة بصدفة يحفظها البحر في جوفه ليصونها – ألا تذكرنا بميلاد أفروديت Aphrodite ربة الجمال اليونانية يا أبـا القاسـم؟ وسيقان البردي تلك ألا يذكرنا بياضها المذهب (من الداخل) بلون الشمس التي يحاكي البردي نُورها بنوره ذي البـتلات الشعاعية الشكل؟ ماذا يكون عمق الدلالة والإيحاء إن لم يكن متضمنا في هذا البيت وأضرابه؟ أفيستدعي البيت كل هـذه الشروح والتفسيرات ويكون سطحي التشـبيه لا روح فـي

---

[١٣٢]) المرجع السابق، ٢٧ – ٢٨.

معانيه كما يزعم الشابي؟ أليس من الحق أن نقول إن ثمة من تصدى لنقد الشعر الجاهلي دون أن يفهمه إن كان قد قرأه من الأساس؟ والشاعر الذي يصف حبيبته بكل هـذه الصـفات أيكون من شعراء الوصف الشكلي الذي لا يتجـاوز الشـكل واللون؟ كلا. فتلك الحبيبة تستمد أوصافها من الكون كله: من الغزال (ذي الكشح الضامر) والمهاة (ذات السيقان الممتلئـة) وتستعير من المهر امتلاء الصدر، ومن السجنجل (أي المرآة أو الذهب والفضة) بريقه وصقله، ومن الدر المكنون لا لونه وحسب بل شرفه ونقاءه ونبالته.. إلى آخر تلك الأوصـاف السرمدية، التي تتجاوز اللون والشكل إلـى الجـوهر، فهـو يرمي إلى وصفها بالبكورة والصـون والعذريـة والتفـرد. وأجمل ما في هذا الوصف أنه غير سطحي – كما علمنـا – وغير مباشر كأوصاف بعض الرومنسيين الجدد الـذين مـا فتئوا يكررون نفس الأوصاف بطريقة آلية مضجرة. نكـرر موضحين: إن امرأ القيس أعطى حبيبته أوصافًا كونية تضفي عليها الخلود في عبارة رشيقة وألفاظ جزلة وصياغة بيانيـة رصينة. وتلك ماهية الرومنسية وجوهرها بمعنى الكلمة.

وفي البيت الخامس "أنها تعرض عنـا فتظهـر فـي إعراضها خدا أسيلاً، وتستقبلنا بعين مثل عيون ظباء وجـرة أو مهاها اللواتي لها أطفال، وخصهن لنظرهن إلى أولادهـن بالعطف والشفقة، وهي أحسن عيونًا في تلك الحال منهن في سائر الأحوال. وقوله: عن أسيل، أي عن خد أسيل، فحـذف الموصوف لدلالة الصفة عليه.. وقوله: من وحش وجرة، أي من نواظر وحش وجرة، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه كقوله تعالى ﴿ واسـأَل القَريـةَ ﴾ أي أهـل القريـة والإسالة طول الخد وامتداده".(١٣٣)

والحقيقة أن ثمة متعة عظيمة تسري في العروق وأنت تطالع شرح الزوزني للألفاظ وتحليله للعبارات إذ تتكشف لك رويدا رويدا عن أعماقها وما وراءها مـن دلالات. فـامرؤ القيس شبه محبوبته بالظبي محددا أوصاف الظبي بدقة، فهو أولاً لم يقل إنها كالظبي أو إنها ظبي – بطريق مباشر هكذا، بل خص الغزال الشفيق بنظراته الحانية على صغاره، وكأنه يستدعي في خاطره أنه أحد تلك الصغار، ومحبوبتـه هـي الظبي الرءوم الذي يعوضه عن حنان الأم المفقود أو يعيـده

---

(١٣٣) المرجع السابق، ٢٧ – ٢٨.

إليه بعد فقده – لا ندري يقينًا، وكأنه حي بـن يقظـان[١٣٤]، ولكن الواضح أن العبارة متعددة الدلالة، وثمة تـداخلاً بـين ذات الشاعر وعناصر تشبيهه يصل إلى حد الذوبان والفنـاء في موضوع الوصف، وتلك - مرة أخرى - آية الرومنسية الحقة لا رومنسية الألفاظ المكررة والإيقاع الرتيب[١٣٥].

وبعدما وصف جسدها هذا الوصف الرومنسي الـدقيق وثنى بنظرتها انتقل إلى وصف جيدها في البيـت السـادس وصفًا جامعا مانعا بتعبير المناطقة، إذ جمعه مع جيد الظبـي طوله ونعومته ومنعه – أي ميزه عنه – أنه مكلل بـالحلي. " يقول: وتبدي عن عنق كعنق الظبي غير متجـاوز قـدره المحمود إذا ما رفعت عنقها، وهو غير معطل عن الحلـي،

[١٣٤]) حي بن يقظان: قصة فلسفية ألفها ابن طفيل الأندلسي وتحكي عن طفـل نشـأ وحيدا في الغابة فتبنته إحدى الظباء ورعته مثل أمه، ويتناول الفيلسوف ابن طفيل - خلال القصة - نظرية المعرفة وعلاقة الإنسان بالطبيعة والفطرة الإنسانية، راجـع: ابن طفيل: حي بن يقظان.. تحقيق العلامة الإمام عبد الحليم محمود، وتحقيق فاروق خورشيد.

[١٣٥]) نأخذ على الرومنسيين العرب – وخاصة الشابي التكرار في تعبيـراتهم، ممـا يضعف قصائدهم ويفقدها أثرها الطيب على ما فيها من معان مبتكرة، فتبدو مهلهلـة أحيانا رغم عدم تنوع الموضوعات فيها، وسيبدو هذا واضحا في "صلوات في هيكل الحب " للشابي التي سنحللها فيما بعد.

فشبه عنقها بعنق الظبية في حال رفعها عنقها ثم ذكر أنــه لا يشبه عنق الظبي في التعطل عن الحلي"[١٣٦]

وعرج بعد ذلك في البيتين التاليين على وصف الشعر وغدائره؛ فالشعر فاحم السواد يزين ظهرها، مصـنف فـي ذوائب تحاكي العناقيد، وهي تتطلع إلى العلا فـي تجاعيـد تختفي بين مرسل ومثني، فيا له من شعر وافر!

وشعر هذا شأنه يرمز إلى قوام فارع كالنخلـة، أخـذ منها صفات الشموخ إلى الأعالي والرسوخ فـي الأرض، إذ تتغلغل جذور النخل إلى مسافات بعيدة. كما يرمز إلى شموخ صاحبته وعلو مكانتها، فإذا كانت الذوائب تطمح إلى العلا – وما أعجب هذا التعبير – فما بالك بصاحبته!.

يقول الزوزني في شرح البيتين: "وتبدي عـن شـعر طويل تام يزين ظهرها إذا أرسلته عليه، ثم شبه ذؤابتيها بقنو نخلة خرجت قنوانها، والذوائب تشبه العناقيد، والقنوان يـراد به: تجعدها وأثاثتها.. والفَرع: الشعر التام، والجمع فـروع، ورجل أفرع وامرأة فرعاء. والفاحم: الشديد السواد مشتق من الفحم، والأثيث: الكثير. والقنو: يجمع على الأقناء، والقنوان

[١٣٦]) **الزوزني**: شرح، ص ٢٩.

العثكول والعثكال قد يكونان بمعنى القنو وقد يكونان بمعنى قطعة من القنو، والنخلة المتعثكلة: التي خرجت عثاكيلها أي قنوانها"[١٣٧]

وفي شرح البيت الآخر يقول الزوزني:

"**الغدائر** جمع الغديرة: وهي الخصلة من الشعر. **الاستشزار**: الارتفاع والفرع جميعا، فيكون الفعل منه مرة لازما ومرة متعديا، **العقيصة**: الخصلة المجموعة من الشعر، والجمع عقُص وعقائص. والفعل من الضلال والضلالة ضل يضل.

يقول: ذوائبها وغدائرها مرفوعات أو مرتفعات إلى فوق يراد بها شدها على الرأس بخيوط، ثم قال: تغيب تعاقيصها في شعر بعضه مثني وبعضه مرسل، أراد به وفور شعرها. والتعقيص التجعيد"[١٣٨].

ويأتي دور الكشح ليجملَ به الوصف الذي بدأه بقوله هضيم الكشح، فيؤكد وصفه باللطف كالخطام المجدول أي أن

١٣٧) المرجع السابق: نفس الصفحة.

١٣٨) المرجع السابق، ص ٣٠.

بطنها ضامر مثله، وأما ساقها فيحكي - في صفاء لونـه - ساق البردي الذي تظلله أغصان النخيل.

والشاعر ابن بيئته، فهو لا يبرح يشبه بالنخيل والبردي وهما نباتان رمزيان غنيان بالإشارات، وهما في الوقت ذاته منتشران في بيئة الصحراء.[١٣٩] وقد يبدو أن ثمة تناقضا بين هذا البيت ووصفها السابق بأنها ممتلئة الساقين، والحقيقة أنه لا تناقض، فالحبل المجدول فيه الامتلاء إذ يتكون من ألياف عدة ولكنه رشيق القوام دقيقه – يقول الزوزنـي: "الجـديل: خطام يتخذ من الأدم، المخصر: الدقيق الوسط – الأنبوب: ما بين العقدتين من القصب وغيره – السقي ها هنـا: بمعنـى المسقي، والجني بمعنى المجني.

يقول: وتبدي عن كشح ضامر يحاكي في دقته خطاما متخذًا من الأدم وعن ساق يحكي في وصف لونـه أنابيـب بردي بين نخل قد ذللت بكثرة الحمل فأظلت أغصانها هـذا البردي. شبه ضمور بطنها بمثل هذا الخطام، وشبه صـفاء

---

١٣٩) **البردي:** نبات عرفه المصريون القدماء كما استزرع في جزر البحر المتوسط، واتخذه المصريون شعارا لمملكة الشمال (الدلتا) منذ فجر حضارتهم. **والنخيل** عندهم رمز البركة، إذ كثرت تصويراته في كتاب الظهور نهارا المعروف بكتاب المـوتى. كما هي الحال في بردية (هونفر) وغيرها. راجع مثلاً: Rossiter, Totenbuch

لون ساقها ببردي بين نخيل تظلله أغصانها، وإنما شرط ذلك ليكون أصفى لونًا وأنقى رونقًا، وتقدير قوله كأنبوب السـقي كأنبوب النخل المسقي ومنهم من جعل السقي نعتًـا للبـردي أيضا؛ والمعنى على هذا القول: "كأنبوب البـردي المسـقي المذلل بالإرواء(١٤٠)"

الحبيبة إذن تُبدي عن خد أسيل، وعـن جيـد طويـل وشعر أثيث وكشح لطيف وساق كالأنبوب، وتحـت عنـوان **الجمال الجسدي للمرأة في الشعر الجاهلي** يقـول العلامـة أحمد الحوفي: " المرأة الجميلة في نظر امرئ القيس خفيفـة اللحم ليست رهلة ولا ضخمة البطن مسـترخيته، وصـدرها صقيل كأنه المرآة، وإذا ما أعرضت أو نظرت بـدا خـدها الأسيل الذي لا كره فيه، وسحرت بعينها التي تشـبه عـين غزالة ترأم جآذرها وتحنو عليها وتميل بعنقها ميلاً لطيفًـا، وجيدها طويل ملتف كجيد الظبي الخالص البياض، ليس بـه قبح حين ترفعه، وليس عاطلاً من الحلي، ويـزين ظهرهـا شعر أسود شديد السواد كثيف طويل كعنق النخلة المتراكـب المتدلي، وله ذوائب مجدولات مرتفعات تضل المشاط فيمـا

---

(١٤٠) **الزوزني**: شرح، ٣٠ – ٣١.

تثنى منها وما تجعد وفيما أرسل ولـم يتجعـد. وخصـرها صغير لطيف كأنه سير مجدول مستدير لين، وساقها كعـود البردي الريان بياضا ولدونة واستدارة".[141] ويكمل وصـفه الذي تختص به الأبيات التالية توا من قصيدته فيقول: "وهي مترفة منعمة، وتتناول ما تريد ببنان لطيف منسرحٍ غير كز ولا غليظ يشبه نوعا من الدود يعيش في الكثيب، ويشبه أيضا الأغصان الدقيقة من شجر الإسحل، ولونها يشبه أول بيضـة للنعامة التي شربت من ماء نميرٍ لم تكدره السابلة، ووجههـا مشرق حتى ليضيء الظلمة، فكأنه سـراج راهـب منقطـع للعبادة في الصحراء.

وهي فتّانة، لا يستطيع الحليم الرزين أن يصرف نظره عنها، ولا يستطيع ألا يعشقها إذا ما رآها تخطر أمامه فـي درعها ومجولها"[142]. ويستكمل امرؤ القيس وصفها قائلا:

١. وتُضحي فتيتُ المسكِ فوقَ فراشِها	**نؤوم الضحى لم تنتطِقْ عن تفضـل**
٢. وتعطو برخصٍ غيـر شـثنٍ كأنـه	**أساريع ظبـي أو مسـاويك إسـحِل**
٣. تضـيء الظـلام بالعشـاءِ كأنهـا	**منـارةُ ممسـى راهـبٍ متبتـل**
٤. إلى مثلِها يرنـو الحلـيم صـبابةً	**إذا ما اسبكرت بـين درعٍ ومجـول**
٥. تسلت عماياتُ الرجال عن الصـبا	**وليس فؤادي عـن هـواكِ بمنسـل**

---

[141]) **محمد أحمد الحوفي**: الغزل في العصر الجاهلي، ص ٣٥ – ٣٦.

[142]) المرجع السابق: ص ٣٧.

٦. ألا رب خصمٍ فيـكِ ألـوى رددتُـه نصيح علـى تعذالِـهِ غيـر مؤتَـل

وهنا في هذه الفقرة تزدحم المحبوبة، فهي منعمة حتى أنها تنام في الضحى، وينتقل لأصـابعها فيصـفها بـاللين، ووجها فيشبه نوره بمصباح الراهب الخاشع، وهـي لفتنتهـا وطول قوامها يصبو لها الحليم، ولئن زال عشـق العشـاق جميعهم فإنه لن يسلوها، ولن يرتدع عن حبها رغـم نصـح الناصحين.

ويروى البيت الأول على هذا النحو أيضا:

إذا التفتَت نحوي تضـوع ريحهـا نسيم الصبا جاءت بريا القرنفـل.

ويضاف إليه:

(إذا قلُـت هـاتِي نـوليني تمايلـت علي هضيم الكِشح ريـا المخلخَـل).

وقد أحسن الشاعر بعبارته التعبير عن كونها مرفهـة، فهي نؤوم الضحى أي: كسول، عندها من يخدمها، وهي لـم تنتطق عن تفضل – أي تلبس ثوبا واحدا بدون نطاق فهـي ليس بخادم فتنتطق، أفليست هذه كلها أوصافًا معنوية؟ علـى أن الشاعر أورد أوصافها في هيئة كنايات متتابعة في البيت الأول الذي يبدأ أيضا بالفعل المضارع المسند إلـى الغائبـة (إليها)، ويمكن أن يكون **فتيت المسك** كناية عنها هي نفسها. والبيت مليء بل مشع بإيحاءاته (في هيئته الثانية): تضوع –

ريحها – نسيم الصبا – ريا القرنفل. فالفعل يعنـي انتشـار العبق والأريج حتى كأنه يداعب وجدان الشـاعر، والـريح والنسيم ينشرانه، ويداخله عبق القرنفل. وفي البيـت الثـاني شبه أصابعها الرخصة أي الناعمة الأملود وأنها غير شـثن أي: ليست غليظة، فجمع الإثبـات والنفـي للشـمول، وزاد تشبيهها بأساريع ظبي وهي دواب مكان بعينه (قيـل أيضـا ظبي) وهذه الدواب "بيض تكون فيه مثل الدود الذي يكـون في البقل والأماكن الندية فشبه أصابعها ونعومتها وبياضـها بها"[١٤٣] – أو المساويك التي يستاك بهـا، فأضـاف الـريح الطيبة كما فعل في البيت السابق إلى وصف اللون والشـكل والملمس. وربما استنتجنا من هذا انشـغال حواسـه كلهـا بوصفها فكأنما هي حاضرة في كل جارحة مـن جوارحـه. ويأتي هذا الوصف الجامع المانع كما سبق أن عرفناه تمهيدا للبيت الثالث الذي يجعل منها في رأينا قمرا دون التصـريح بذلك ودون ابتذال، وكلنا يعلم مدى ابتذال تشـبيه الحسـناء بالقمر – لأنها (تضيء الظلام بالعشاء) وزاد على الوصـف أن جعلها كمنارة الراهب المشبوبة الضـوء حتـى يهتـدي

---

[١٤٣]) الشرقاوي، الأدب، ص ٢١٧.

الضالون بسناها، بل زاد تبتل الراهب أي انقطاعه عـن العالم، فهل نحن بصدد وصف جمال حسـي؟ إنـه جمـال ممتزج بطقوس الخلوة والعبادة لدى الراهب، وهي صـورة اختزنها الشاعر في أعماق خياله ولا بد أن استحضاره لهـا ينبئ عن شغفه بقدسية الجمال[١٤٤]، أو لعله يناظر بين توحـد جمالها و تفرده وبين توحد الراهب وتفرده في خلوته.

كما أن الجمال الذي يصوره الشاعر لو كان حسيا لما صح أن يرنو إليها الحليم (العاقل) من فرط الصبابة كما يقول في البيت الرابع، وقد كنى عن قوامها الفارع المديـد بـأن جعلها وسطًا بين درع ومجول أي بين الفتاة البالغة الناضجة التي ترتدي الدرع وتلك الصبية الصغيرة التي لم تزل ترتدي المجول وهي رداء الصبيان الصغار، وقد حـذف المضـاف إلى الدرع والمجول لدلالة الكلام عليه كما يقول البلاغيـون. وتحرير المعنى إذن أنها إذ شبت عن الطوق تأسـر عقـل الحليم وتسبي وجدانه فإذا به يرنو إليها. ولعله التفـت عـن نفسه في البيت فأشار إليها بالحليم لأن سياق البيت التالي يفيد

---

[١٤٤]) هكذا يمكن مقارنة أبيات الغزل هذه بقصيدة الشابي التي عنوانها "صلوات فـي هيكل الحب" من حيث المضمون وهو الربط والمقاربة بين الحب والعبادة.

هذا، وهو أنه لم يسلُها ولم يسلَ هواها في حين سلا الرجـال عن عمايات الصبا، والبيت فيه قلب واضح، إذ معناه تسـلى الرجال عن عمايات الصبا. وقوله: "ليس فؤادي عن هـواك بمنسل" فيه توجيه إذن، فظاهره أنه دون مبلغ أولئك الرجال، وباطنه أن الوجد قد تمكن منه. ودليل هذا أنه على اسـتعداد لرد الخصم الشديد الألوى الذي ينصحه ولا يدخر جهدا فـي عذله.

أن المرأة التي يصفها الشاعر هـي فاعـل الأفعـال المضارعة التي تبدأ بها الأبيات الثلاثـة الأولـى: تضـحي وتعطو وتضيء، وهو يوحد بتشبيهاته بينها وبين جزئيـات الكون: الدواب البيضاء (الولود الخصب) والكوكب المنير في الليل (النور)، ولعل الشاعر هنا يكسبها صفات أقل محدودية وأقرب إلى الإطلاق، أي أنه يتجاوز فناء المرأة المخلوقة إلى خلود الصفات أكانت تتعلق باللون والرائحة أو أكثر اقترابـا من الجوهر. ويبدو الشاعر متعلقًا بطقوس دينية تعبدية تظهر فيما استخدمه من تشبيهات وعبارات، ويؤكد هذا ألفاظ: مسك – مساويك – العشاء – منارة – راهب، فالمسك لا شك مـن البخور الذي عرفنا أنـه كـان يحـرق أثنـاء الصـلوات،

والمساويك يستخدمها في هيكله لتنظيف فمه وتطييب رائحته، والعشاء أول الليل فيه الهدأة والسكون الـذي يرقـق القلـب للعبادة، والمنارة رمز الهداية، والراهب لفظة رامزة بإطلاقها واصطلاحها، فهي توحي بالوحدة والانقطاع للعبادة وصـفاء النفس. من هنا أيجوز لنا أن نزعم أن ثمة ارتباط موضوعيا بين الغزل والعبادة: أي هل الغزل تعبد للجمال؟ هل العبـادة تغزل على نحو ما؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى: هل إذا أتيح لشاعرنا العظيم أن ينقب في أعماق وجدانه (اللاشـعور بتعبير علماء التحليل النفسي) سيجد علاقة ما أو تداخلاً بـين الأمرين؟ الأمر الواضح أن الشاعر في كل قصيدته يعبر عن الوجد والصبابة، وينفي السلوى والهجر، مـن ذلـك ألفـاظ وردت في الأبيات من الرابع إلى السـادس مثـل: يرنـو – صبابة – تسلت الصبا – ليس بمنسل.

الفصل الثالث

وصف الليل

وليلٍ كموجِ البحر أرخَى سـدولَه   علـي بـأنواعِ الهمـومِ ليبتلِـي
فقلـت لمـا تمطّـى بصـلبِهِ   وأردف أعجـازا ونـاء بكَلْكَـل
ألا أيها الليل الطويـلُ ألا انجلِـي   بصبحٍ وما الإصـباح منـك بأمثَـل
فيا لك مـن ليـلٍ كـأن نجومـه   بكل مغـارِ الفتـل شُـدت بيـذبل
كأن الثريا علقت فـي مصـامِها   بأمراس كتـانٍ إلـى صـم جنْـدل

وإذا كانت الدفقة الشعرية التـي اسـتغرقت الأبيـات السالفة كلها قد اقتحمت عالم الغزل اقتحاما عبر جميع أبوابه ففتحتها على مصراعيها أمام المستمع والناقد؛ فإنها تفضي بنا الآن إلى دفقة أخرى تستغرق الأبيات من ٤٤ إلى ٤٨، وفيها يصف الليل وهمومه ممهدا لوصف الفـرس والطـرد فيمـا يليها. ويحق لنا السؤال عن علاقة هذه الأمور معا. ولا شك أن الليل وقت الفكر إذ يهدأ الجسد وتكن البيئة من حوله، مما يتيح للذهن قدرا من صفاء النفس وقدرا من التأمل. كمـا أن مغامرة الشاعر الأخيرة كانت في طرف من الليـل، ومـن الطبيعي أن يخلو بعدها إلى نفسه ليتأمل. كذلك مهد السـير باستخدام ألفاظ تعبر عن السواد حين وصف شعر حبيبتـه، وأوحى لنا غير مرة بقدوم الليل فحدثنا عن الراهب الممسي ومنارته المشتعلة المنيرة، وعن ظلام العشاء الـذي تنيـره حبيبته، وإنما هذا حديث الوجدان المتصل فـي اللاشـعور.

ولذلك نلمح ذروة من ذرا القصيدة بل من ذرا الشعر العالمي حينما يقتحم الشاعر وصف الليل فينقلنا إلى جـو المكابـدة والمعاناة وكأننا نتابع دراما شائقة...

هذا من جهة ومن جهة أخرى شـرع الشـاعر فـي وصف الليل باعتباره نقيضا للأيام التي عدد ذكرها من قبـل حين قال: كأن غداة البين يوم تحملوا (ترحلوا).. ألا رب يوم لك منهن صالحٍ، ولاسيما يوم بدارة جلجل، ويـوم عقـرت للعذارى مطيتي، يوم دخلت الخـدر، ويومـا علـى ظهـر الكثيب.. إذ عدد ذكريات حبه في كل تلك الأيـام وشـفعها بوصف المحبوبة والتشبيب بها، ثم يجيء حديثه عن الليـل كالوجه الآخر من العملة مكملاً ومتمما لمشاعره وضـروريا للموقف، فيقول:

١. وليلٍ كموج البحر أرخى سـدوله — علـي بـأنواع الهمـوم ليبتلِـي
٢. فقلـت لـه تمطـى بصـلبه — وأردف أعجـازا ونـاء بكلكـل
٣. ألا أيها الليل الطويـل ألا انجلـي — بصبح ومـا الإصـباح منـك بأمثـل
٤. فيا لك مـن ليـل كـأن نجومـه — بكـل مغـار الفتـل شـدت بيـذبل
٥. كأن الثريا علقت فـي مصـامها — بـأمراس كتـانٍ إلـى صـم جنـدل

فالليل أرخى أستاره، أي: حل بهدوئه فثـارت همـوم الشاعر، وشرع يناجيه ويشخصه، فهو تارة كمـوج البحـر

المتراكب، أو كالناقة الجاثمة التي تزمع حراكًا، وكأن الثريا وغيرها من النجوم قد تسمرت مكانها هي الأخرى فأحكم وثاقها إلى جبال راسخة مثل يذبل أو جنادل صماء. وغني عن البيان ما في هذه الصورة الشاملة من أخيلة سيما الاستعارة، وهي كلها تشخص الليل وتعبر عن دوامه وكأنه لا نهاية له، ولما كان الليل مرتبطًا بالهموم - كما قرر الشاعر في البيت الأول - فالرسالة الخافية التي تنقلها لنا الأبيات هي - بوضوح - :أن هموم الشاعر لا تنفك ملازمة له طوال الليل بل أطراف النهار أيضا وإن فتر شعوره بها شيئًا ما. ولدى هذه المناجاة الرقيقة بين الشاعر والليل يطوف بنا الشاعر في جزئيات الطبيعة مما يستدعي في أذهاننا ما قاله كوليردج – أحد رواد الرومنسية الحديثة: إن الخيال يجد صور الأفكار في الطبيعة، وعبقرية الشاعر تتجلى في أن يحيا في ما هو عالمي أي خارج ذاته، فإذا به يربط ذاته بالأشجار والحيوان والكون كله، لأن مادة الفن هي الطبيعة[١٤٥]. في عبارة أخرى: إن الشاعر في رأيه يعبر عن

[١٤٥]) **محمد غنيمي هلال**: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩١ – ٣٩٢ عن كوليردج والرومنسية. وقارن: Shelly A Defence Of Poetry, p.p ٤ – ٦ff.

كل ما هو خارجي من خلال ذاته ومشاعره الذاتية. هذا رأي كوليردج، وهو يوجد هوية وتلاحما بين الذات وهمومها من جهة والكون وجزئياته من جهة أخرى. ولعلنا لا نجد دليلاً على هذا التلاحم والتراسل بين ذات الشاعر والطبيعة أصدق وأبين مما قدمه امرئ القيس في مناجاته الليل. فهل يحق لنا إذن القول أن كوليردج والرومنسيين عبروا تعبيرا جديدا عما حققه امرؤ القيس في معلقته في عصر الجاهلية فجاء نقد كوليردج وشعر امرئ القيس كل منهما مصدقًا للآخر؟

ودعنا الآن نتأمل الصور التي رسمتها الأبيات، فتشبيه الليل بموج البحر الذي ما ينكسر حتى يتجدد بينه لنا مستمرا في هجومه على الشاعر هجوما لا ينتهي مثل الأمواج، وقد عزز هذا بمناداته مناداة متكررة: ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى، فكرر ألا مرتين، وشفعها بالأمر الطلبي، ثم تعجب من أن نجومه محكمة الوثائق فتبدو معلقة بأحبال متينة تشدها إلى الجنادل، والتعليق على هذا النحو لا يستقيم معناه إلا في وجود الماء (ماء البحر) الذي يبدو وكأنه يغمر الكون كله لأن الحبال لا تعلق الأشياء في الهواء، فكان الشاعر لا يزال مستغرقًا في فكرته الأولى، إذا به يصارع موج البحر الذي

غمره ونقول ثانية إن قوله: شدت – علقت في مصـامها أي في مكانها – يوحي بالثبات والرسوخ فضـلاً عـن طغيـان البحر على الكون كله. ولهـذا تظـل إيحـاءات البحـر – بخطورته وهدير أمواجه بل بمياهه مصدر الحياة – موجودة متجلية في سائر الأبيات. وفي البيت الثاني يشبه الليل بالبعير فاستعار له منه الصلب والأرداف التي يشير بها إلى أولـه، والإعجاز أي المآخير والكلكل أي الصدر، فيقول ما معنـاه: "قلت لليل لما أفرط طوله، وأردف إعجـازا يعنـي ازدادت مآخيره امتدادا وتطاولاً، وناء بكلكل يعني أبعد صـدره، أي بعد العهد بأوله، وطول الليل ينبئ عـن مقاسـاة الأحـزان والشدائد والسهر المتولد منها؛ لأن المغموم يسـتطيل ليلـه، والمسرور يستقصر ليله"[146] وفي هذا المعنـى يقـول أبـي فراس الحمداني:

تطولُ بي الساعاتُ وهي قصيرةٌ وفي كل دهرٍ لا يسرك طولُ[147]

---

[146]) **الزوزني**: شرح ، ٣٥ - ٣٦.

[147]) ديوان أبي فراس، دار الكتب العلمية. بيروت، ص ١٣٥. وقارن قولـه فـي أرجوزته:

ما العمر ما طالـت بـه الـدهور العمـــر مـا تـم بـه السـرور

أيـــام عـــزي ونفـــاذ أمـــري هـي التـي أحسـبها مـن عمـري

إننا إذن بصدد ليل يستمد صفات غير محـدودة مـن البحر والبعير، والبحر يبدو كالشخص الذي يرخي السـدول ومعها الأحزان ليبتليه أيصبر أم لا؟ ولعل هذا سـر جمـال التعبير الشعري، فكل استعارة فيه تجعلنا نفكر فـي علاقـة الليل بشيء ما عن طريق رموز وإشارات معينة: لماذا موج البحر؟ ولماذا إرخاء الأسـتار؟ ولمـاذا التمطـي بالصـلب وإرداف الأعجاز والنوء بالكلكل؟ هذه كلها أسئلة تزدحم في ذهن السامع لأن الشعر فن إلقائي بالأساس، وعليه أن يسارع بترجمة هذه الألفاظ الغريبة – بدرجة أو بأخرى حسب قربه من ثقافة العصر الجاهلي المتميزة – فإذا به يحدس العلاقات بين أطراف الاستعارات المتتالية، وكلما فهـم جـزءا منهـا ازدادت مشاركته الوجدانية للشاعر. ودعنا نقل بوضوح إننا لا نفهم من القراءة العابرة لمعلقة امرئ القـيس إلا الشـيء القليل ولن نصل إلى درجة جيدة من فهمهـا إلا إذا ترجمنـا تعبيرات الشاعر وأدركنا إشاراتها، ثم ركبناها معا لنفسـرها فإذا نحن أمام جملة من التفسيرات الممكنة. ولعل هذا يعنـي – فيما يعني – أن الفهم الصادق للقصيدة يقتضـي تجـاوز الصور المرئية إلى ما وراءها من دلالات بتعبيـر علمـاء

السيميولوجيا، ومن رموز حدسية علينا أن نكتشفها بتعبير البرناسيين[١٤٨]. وعلى أي حال فالشعر الجاهلي.. وهذه القصيدة مثل طيب، له فيه درجة عالية من الرمزية نظرا لارتباطه بالأسطورة كما أوضحنا ومن ثم غناه بالأخيلة لا سيما الاستعارة، ولثراء الإيحاء في تراكيبه وألفاظه. وليس من الضرورة في شيء أن تكون الرمزية هنا مطابقة لما عناه **بودلير** في قصيدته (تراسل) حين قال: " الطبيعة معبد ذو دعائم حية، وأحيانا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح..." وقال: يمر الإنسان (في الطبيعة) عبر غايات من رموز تلحظه بنظرات أليفة[١٤٩] فلكل فهمه الخاص للرمز والرمزية. ودعنا نتوقف عند قول الناقد:

إن الرمزية ظهرت أول أمرها في قصيدة مطابقات – (تراسل) لبودلير التي أشرنا إليها توا. أمن حقنا أن نزعم معه أن الرمزية لم تظهر قبل هذا. في ضوء قراءتنا هذه للشعر الجاهلي لا يمكننا أن نتفق مع الناقد في زعمه. وغني عن البيان أن التحليل اللغوي للقصيدة ضروري لفهمها فهما

---

[١٤٨]) **غنيمي هلال**: النقد، ص ٣٩٥ – ٣٩٦.

[١٤٩]) المرجع السابق: ٣٩٦، وقارن: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ١٢٥.

أوليا قبل التطرق لما فيه من رموز ودلالات، ولا يسـعنا إلا أن نشيد بالنقاد في عنايتهم بهذا الجانب اللغوي الذي أفاضوا فيه. ومن ذلك قول الزوزني في شرح البيـت الأول: يقـول (الشاعر): ورب ليل يحاكي أمواج البحر في توحشه ونكارة أمره وقد أرخى علي ستور ظلامه مع أنواع الأحزان، أو مع فنون الهم، ليخبرني أأصبر على ضروب الشـدائد وفنـون النوائب أم أجزع منها؟ لما أمعن في النسيب في أول القصيدة إلى هنا انتقل منه إلى التمدح بالصبر والجلـد"[١٥٠] ويـردف قائلاً في شرح البيت الثاني:

"يقول: فقلت لليل لما مد صلبه يعني لما أفرط طولـه، وأردف إعجازا يعني ازدادت مآخيره امتدادا وتطاولاً، وناء بكلكل أي أبعد صدره، أي بعد العهد بأوله؛ وتلخيص المعنى: قلت لليل لما أفرط طوله وناءت أوائلـه وازدادت أواخـره تطاولاً، وطول الليل ينبئ عن مقاساة الأحزان..."[١٥١] وروى الأصمعي: فقلت له لما تمطّى بجوزه – أي امتـد. الجـوز: الوسط.. قوله "وأردف أعجازا" قال يعقوب الأصمعي: معناه

---

[١٥٠] **الزوزني**: شرح، ص ٣٤.

[١٥١] **الزوزني**: شرح، ص ٣٥ – ٣٦.

حين رجوت أن يكون قد أردف أعجـازا، أي رجـع ونـاء بكلكل" أي تهيأ لينهض. وفي... لغتان: يقال ناء ونأى.

قال ا عز وجل: ونَأى بِجانِبِهِ (الإسـراء/ ٨٣، فصلت/ ٥١) وقرأ ابن القعقاع: أعرض ونَاء بِجانِبِهِ)"[١٥٢]

ويجب أن نلاحظ في هذا الشأن أن الصور البيانية في البيت الثاني فيها شيء من الغموض يتيح لنا التفكر في العلاقة بين الليل والبعير الجاثم. أما البيت الثالث فيتميز بمـا فيـه مـن تصريع أي توحيد لقافية الشطرين ومقابلة بين الليل والصبح سرعان ما تنقلب إلى مناظرة بين مثيلين في الهـم وسـوء العاقبة وقد أوضح هذا في تذييله البيت قائلاً: وما الإصـباح منك بأمثل أو: فيك بأفضل يقول: " قلت له ألا أيهـا الليـل الطويل انكشف وتنح بصبح – أي ليزل ظلامك بضياء مـن الصبح، ثم قال: وليس الصبح بأفضل منك عندي لأني أقاسي الهموم نهارا كما أعانيها ليلاً أو لأن نهاري أظلم في عينـي لازدحام الهموم علي حتى حكى الليل، وهذا إذا رويت: ومـا الإصباح منك بأمثل، وإن رويت: فيك بأفضل كان المعنـى: وما الإصباح في جنبك أو في الإضافة إليك أفضل منك لمـا

---

[١٥٢]) **الأنباري**: شرح القصائد، ٧٥ – ٧٦.

ذكرنا من المعنى، لما ضجر بتطاول ليلـه خاطبـه وسـأله الانكشاف، وخطابه ما لا يعقل يدل على فرط الولـه وشـدة التحير، وإنما يستحسن هذا الضرب في النسيب والمراثي وما يوجب حزنًا وكآبة ووجدا وصبابة"(١٥٣) والحقيقة أنـه قاسـم الكل همومه، فشد وثاق النجوم والثريا إلى جبـل يـذبل أو الجنادل لا يشير استعارة إلى تجمد زمان وثبوته وحسب، بل هو تعذيب ومعاناة لها أيضـا، وكونهـا شُـدتْ - بالبنـاء للمجهول - توحي لنا بذلك إذ الفاعل مجهول، وكأنه ذو قصد سيئ. ولعلنا نقرر مدى علاقة هذه الأبيات الوصفية الرائعـة بالمذهب الرومنسي وتعبيرها عنه إذا قرأنا ما قالـه محمـد مندور في تعريف المذهب الرومانتيكي ذلك المـذهب الـذي اتخذ من الأدب وسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية قبل كل شيء، وأسرف في هذا الاتجاه حتى أصبح في كثيـر مـن الأحيان صرخات عاطفية أو أنات شعورية"(١٥٤)

ويروى الزوزني البيت على هذا النحو:

فيـا لـك مـن ليـلٍ كـأن نجومـه بـأمراس كتـانٍ إلـى صـم جنـدل.

---

(١٥٣) **الزوزني**: شرح، ٣٦

(١٥٤) **محمد مندور**: في الأدب والنقد، ٢٩.

ويشرحه قائلاً: الأمراس: جمع مرس وهو الحبل، وقد يكون المرس جمع مرسة وهو: الحبل أيضا، فتكون الأمراس حينئذ جمع الجمع، وقوله: بأمراس كتان، من إضافة البعض إلى الكل، أي بأمراس من كتان، كقولهم: باب حديد، وخـاتم فضة، وجبة خز. الأصم: الصلب، وتأنيثه الصماء، والجمـع الصم، الجندل: الصخرة، والجمع جنادل.

يقول مخاطبا الليل: فيا عجبا لك من ليل كأن نجومـه شدت بحبال من الكتان إلى صخور صـلاب، وذلـك أنـه استطال الليل فيقول إن نجومه لا تزول من أمسها ولا تغرب فكأنها مشدودة بحبال إلى صخور صلبة، وإنما استطال الليل لمعاناته الهموم ومقاساته الأحزان فيه، وقوله: بأمراس كتان، يعني ربطت، فحذف الفعل لدلالة الكلام على حذفـه، ومنـه قول الشاعر:

مسسـنَا مِـن الآبـاءِ شَـيئًا فكلنـا إلى حسبٍ في قومه غير واضـعِ.

يعني: فكلنا يعتزي أو ينتمي أو ينتسب إلـى حسـب، فحذف الفعل لدلالة باقي الكلام؛ ويروي: كأن نجومـه بكـل مغار الفتل شدت بيذبل، وهذا أعرف الروايتين وأيسـرهما.

والإغارة: إحكام الفتل. يذبل: جبل بعينه، يقول: كأن نجومه قد شدت إلى يذبل بكل حبل محكم الفتل"(١٥٥)

وقبل وصف الفرس يصف واديا فيقول:

وقربـةِ أقـوامٍ جعلـتُ عِصـامها — علـى كاهـلٍ منـي ذلـولٍ مرحـل

ووادٍ كجوفِ العيـر قفـرٍ قطعتُـه — بـه الـذئب يعـوي كـالخليع المعيـل

فقلتُ له لمـا عـوى: إن شـأننا — قليـلُ الغِنَـى إن كنـتَ لمـا تمـول

كلانـا إذا مـا نـالَ شـيئًا أفاتَـه — ومن يحتـرثْ حرثـي وحرثـك يهـزل

وهذه الأبيات ينسبها البعض إلى تأبط شرا ولا يذكرونها في المعلقة. كما يقول الزوزني. وأولها يربطها بسياق شكوى الهم السابقة، فهو يزهو بأنه يتحمل هموم الآخرين وكنى عنها بالقربة ذات الوكاء التي يحملها على كاهله أي أعلى ظهره.

ثم يفتخر بأنه يقطع الوادي المنقطع إلا من عواء الذئب، فيجري حوارا معه. إذ يكتشف شبها طريفًا يجمعهما، وهو أن كليهما ليس ذا مال، وإذا أصاب شيئًا فإنه سرعان ما يتلفه وينفقه. وهنا تتجلى الرمزية في أوضح معانيها. فما وجه الشبه بين الوادي القفر وجوف العير أي الحمار؟

---

(١٥٥) **الزوزني**، شرح، ٢٦ – ٣٧.

"زعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادي في خلائه مـن الإنس ببطن العير وهو الحمار الوحشي إذ خلا من العلـف، وقيل بل شبهه في قلة الانتفاع به بجوف العير لأنه لا يركب ولا يكون له در.. وزعموا أن حمارا كان رجلاً من بقية عادٍ وكان متمسكًا بالتوحيد فسافر بنوه فأصابتهم صاعقة فـأهلتهم فأشرك با وكفر بعد التوحيد، فأحرق ا أموالـه وواديـه الذي كان يسكن فيه فلم ينبت بعده شيئًا، فشبه امرئ القـيس هذا الوادي بواديه في الخلاء من النبات والإنس"[156].

وصلة الحمار الوحشي بالوادي القفر جد واردة، فهـو من وحوش البادية التي اعتاد الشعراء وصفها، وغنى التشبيه راجع إلى تعدد أوجه تأويله الممكنة على نحو مـا عرضـه الزوزني، فجوف الحمار إما أنه خاوٍ من العلف، أو أنـه لا يركب فهو في الحالين غير نـافع، وإمـا تلـك الأسـطورة الطريفة عن ذلك الرجل الجاحد – من عماليق اليمن – الذي كان مؤمنًا من قوم عادٍ ثم كفر با فتؤكـد صـلة الشـعر بالأسطورة. وأيا كان التفسير فالتشبيه ذو رمزية عميقة لأنه يستدعي كل هذه الدلالات والتفسيرات التي علينا أن نـدركها

---

[156]) **الزوزني**: شرح، ٣٨.

ونختار منها، ومن طريف التفسير ما أورده سليمان العطـار قائلاً:

"والروايتان في تفسير جوف العير تتجاهلان السياق وأن جوف العير هو الليل المرخي السدول، ويذكرنا ذلك بيـونس في جوف الحوت وأزمته"[157]، وهذا التفسير النبيه يؤكـد أن جو القلق المسيطر على الشاعر هو الذي أوحى له به، فـإذا به يتخيل نفسه وكأنه في بطن ذلك العير يعاني مـا عانـاه يونس في بطن الحوت من وحشة وغربة.

وأما قوله: به الذئب يعوي كالخليع المعيل، أي: أن ذلك الذئب قد خلعه أهله لخبثه فهو خليع، وهو يقصـد بـالخليع المقامر، وما اجتمع الأمران: المقامرة وكثرة العيـال إلا آدا كاهله، وهنا نلاحظ مشاركة خافية بين حال الشاعر وقد أقبل يشكو همومه وحال ذلك الذئب، فصور الذئب أتـت أساسـا لوصف الوادي. ولكنها تستدعي – ولـو شـعوريا – حـالاً وجدانية للشاعر سيستطرد في وصفها في البيتـين التـاليين. أضف لهذا أن وصف الذئب على هذا النحو فيه تشخيص له، إذ شبهه بالخليع، أي الفتى الخبيث المنبوذ المطرود. وفي هذا

---

[157]) **الزوزني**: شرح، ٣٨ – ٣٩.

يقول الزوزني: "وكان الرجل منهم يأتي بابنه إلى الموسـم، ويقول: ألا إني قد خلعت ابني فإن جر لم أضـمن وإن جـر عليه لم أطلب، فلا يؤخذ بجرائره، وزعم الأئمة أن الخليـع في هذا البيت المقامر" ويضيف مجملاً معنى البيـت: "ورب واد يشبه وادي الحمار في الخلاء من النبات والإنس أو يشبه بطن الحمار فيما ذكرنا طويته سيرا وقطعته وكـان الـذئب يعوي فيه من فرط الجوع كالمقامر الذي كثر عياله ويطالبه عياله بالنفقة وهو يصيح بهـم ويخاصـمهم إذ لا يجـد مـا يرضيهم به"[١٥٨].

إذن فتشبيه الوادي فيه دلالات رمزية فيمـا ذكرنـاه، ونضيف أن اجتماع الحمار الوحشي والذئب في البيت دلالـة على انشغال الشاعر بهما – ولو في اللاوعـي – فالحمـار الوحشي في عرف العرب نموذج الحيـوان المحـب لأتنـه (إناثه) الغيور عليهن، وهو يتشبث بالحيـاة ولديـه غريـزة الفطنة والحذر حتى صوره الشعراء دائما وقد نجا من سهام الصياد المتربص به[١٥٩]. وصفاته إذن تتفق مع كثيـر مـن

---

[١٥٨]) **الزوزني**: شرح، ٣٨ – ٣٩.

[١٥٩]) عن حمار الوحش ووصفه في الشعر العربي: راجع **ثناء أنس الوجود**: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ص ١٣٠ وما وراءها.

صفات شاعرنا على نحو ما وصف نفسه في قصيدته، فهـو متيم بالنساء مفرط الغزل فيهن.

وأما الذئب فالشاعر يحاوره قائلاً إن كليهما فقير قليـل الزاد، قليل المال. وإذا قيل طويل الغنى فالمعنى أنهما يطول انتظارهما كي يصيرا من الأغنياء. وقوله: لما عوى – توهم بأنه قال شيئًا فرد عليه الشاعر، أي أنه لم يخاطبه ابتداء بـل رد عليه وكأنه يفهم عواءه فثمة حوار ما بينهما، وقوله: عن شأننا – التحدث بلسان المثنى: نحن – وكأنهما صـارا مـن سلالة واحدة، فما أدل هذا على المشاركة الوجدانية بينهمـا، التي أمكنت الشاعر من اكتشاف أوجه الشبه بينهمـا، فهمـا مبذران، ومن يحرث حرثهما أي، يصنع صـنيعهما يعـش فقيرا مهزولاً، وقوله: يحترث فيه استعارة إذ شبه كلا منهما بالحارث فلاحا كان أو ثورا أو هما معا لأن الحراثة إصلاح الأرض وبذرها. وهذا التشبيه يوحي بمشاركة أخرى – ربما لا شعوريا – بين الشاعر والثور لما ظهر لنا من توحد الثور وانقطاعه في الصحراء كما هي حال الشاعر الراهنة وهـو يسلك الوادي – إن فهم الأبيات إذن يتطلب فك الرموز التـي تنطوي عليها إذ تتعدد دلالات الألفاظ والتركيبـات وتتنـوع

التنبيهات فتوحي بتفسيرات متباينة كلها ممكنـة ومحتملـة، وهذا يبطل الدعوى الشهيرة بأن الشعر العربي – الجـاهلي هنا – كلمة ساذجة وقول سطحي. وكمـا أكـد لنـا شـرح الزوزني لما تقدم عمق أبيات شاعرنا فإنه يؤكد ذلك أيضـا حين يقول: قلت للذئب لما صاح إن شأننا وأمرنا أننـا يقـل غنانا إن كنت غير متمول كما كنتُ غير متمول، وإذا روي: طويل الغنى، فالمعنى: قلت له إن شأننا أننا نطلـب الغنـى طويلاً ثم لا نظفر به إن كنت قليل المال كما كنت قليل المال" و "كل واحد منا إذن ظفر بشيء فوته علـى نفسـه، أي: إذا ملك شيئًا أنفقه وبذره، ثم قال: ومن سعى سـعيي وسـعيك افتقر وعاش مهزول العيش"[(١٦٠)] ويستنبط سليمان العطار ما يؤيد استحواز الهموم والقلق على إدراك شـاعرنا فيقـول: "ويصف ذلك الذئب خلال حديثه إليه فكلاهما يشبه الآخر في الفقر وفي تبديد ما يملك ومن تكن تلك طريقة حياته يهـزل. وإذا كان الذئب يشير للهموم فإن الهموم تهلك من تملكه مثلما يهلك امرئ القيس ماله من أجل الآخرين"[(١٦١)]

---

(١٦٠) **الزوزني**: شرح ٣٩.

(١٦١) **سليمان العطار**: شرح ٣١.

الفصل الرابع

وصف الفرس

ويستطرد امرئ القيس فيصف فرسه قائلاً:

١. وقد أغتدي والطير فـي وكناتهـا بمنجـــردٍ قيـــد الأوابـــد هيكـــل
٢. مكـر مفـر مقبـلٍ مـدبرٍ معـا كجلمودٍ صخرٍ حطه السيلُ مِـن عـل
٣. كُميتٍ يزلُ اللبد عـن حـال متنِـهِ كمـــا زلـــت الصـــفواء بـــالمتنزل
٤. على الذبل جياش كـأن اهتزامـه إذا جاشَ فيه حميـه غلـى مرجـل
٥. مسح إذا ما السابحاتُ على الـونَى أثـــرن الغبـــار بالكديـــدِ المركـــل
٦. يزلّ الغلام الخـف عـن صـهواتِهِ ويلـــوي بـــأثوابِ العنيـــفِ المثقـــل
٧. دريـرٍ كخُـذروفِ الوليـدِ أمـره تتـــابع كفيـــه بخـــيطٍ موصـــل
٨. له أيطـلا ظبـي وسـاقا نعامـةٍ وإرخـــاء سِـــرحانٍ وتقريـــب تتفـــل
٩. ضليعٍ إذا اسـتدبرتَه سـد فرجـه بضافٍ فويقَ الأرض لـيس بـأعزل
١٠. كأن على المتنين منه إذا انتَحـى مـداك عـروسٍ أو صـلايةَ حنظِـل
١١. كـأن دمـاء الهاديـاتِ بنحـرِهِ عصـــارةُ حنـــاءٍ بشـــيبٍ مرجـــل
١٢. فعن لنـا سـرب كـأن نعاجـه عـذارى دوارٍ فـي مـلاءٍ مـذيل
١٣. فأدبرن كالجزع المفصـل بينـه بجيـدِ معـم فـي العشـيرةِ مخـول
١٤. فألحقنـــا بالهاديـــاتِ ودونـــه جواحِرهـا فـي صـرةٍ لـم تُزيـل
١٥. فعادى عِداء بـين ثـورٍ ونعجـةٍ دراكًا ولـم ينضـح بمـاءٍ فيغْسـل
١٦. فظل طهاةُ اللحمِ من بين منضـجٍ صـفيفَ شـواءٍ أو قـديرٍ معجـل
١٧. ورحنا يكاد الطرفُ يقصر دونـه متى ما تـرق العـين فيـه تسـفل
١٨. فبـات عليـه سـرجه ولجامـه وباتَ بعينـي قائمـا غيـر مرسـل

يستهل الشاعر هذا الفصل من قصيدته وكأنه يسـتكمل حديثه عن الليل، وكأن اجتيازه للوادي جاء ليعبر وحسب عن حديث عرضي اعتراضي. وهو يتحدث حديث الواثق فيؤكد

بقد أنه يغتدي أي يذهب في البكور، فقال: والطير لم تزل في أعشاشها كناية عن البكور – أي أنه يسبق الطير في الصحو الغدو، وكأنه واحد منها مرتبط بها، ومعه جواده المنجرد أي الماضي في السير، وقيل بل قليل الشعر، وهو من سـرعته وانقضاضه يعد قيدا للأوابد، وقد ذاع لذلك عن امرئ القيس أنه أول من قيد الأوابد. يقول الزوزني بصدد هـذا البيـت الطريف: "وتحرير المعنى أنه تمدح بمعانـاة دجـى الليـل وأهواله، ثم تمدح بطي الفيافي والأودية، ثم أنشأ الآن يتمدح بالفروسية. يقول: وربما باكرت الصيد قبل نهوض الطير من أوكارها على فرس هذه صفته، وقوله: قيد الأوابـد، جعلـه لسرعة إدراكه الصيد كالقَيد لها لأنها لا يمكنها الفوت منـه كما أن المقيد غير متمكن من الفوت والهرب"[١٦٢].

ويرجع إبداع الشاعر إلى أنـه فطـن إلـى الصـفات الجوهرية في الجواد فجمعها في عبارة بيانية استغرقت جملة من الأبيات، فبين أنه يجيد الكر والفر أي الإقدام والإدبار في الحرب، فهو جواد مناور ذو إرادة، وأتى في تشبيهه بالسيل والجلمود أي: الحجر الصلب لأنه يكون أسرع هويا وسقوطًا

---

[١٦٢]) **الزوزني**، شرح ، ٤٠.

من غيره، فاستعار لجواده هذه السرعة، وأكدها بقوله: " من علٍ " ليرمز للتفوق والسبق والقوة. ومنظر السـيل الـدافق يضفي الخفة والحيوية والقوة عموما بل قوة الخلـق الـذي أجمعت الآراء على أنه كان من الماء. وقوله: حطه السـيل أي أنزله في استعارة أيضا، يقول: هذا الفرس الكميت يـزل لبده عن متنه لانملاس ظهره واكتناز لحمه، وهما يحمـدان من الفرس، كما يزل الحجر الصلب الأملس المطر النـازل عليه، وقيل بل أراد الإنسان النازل عليه.. وتحرير المعنـى: إنه لاكتناز لحمه وانملاس صلبه يزل لبده عن متنه كمـا أن الحجر الصلب يزل المطر أو الإنسان عن نفسه.. وجر كميتا وما قبله من الأوصاف لأنها نعوت لمنجرد"[١٦٣]. وهنا نلحظ مرة أخرى غموض العلاقة في التشبيه غموضا لذيذا يبعـث على الكشف والتفكير فيما وراء الألفاظ: هل أراد المطـر أم عني الإنسان؟ والشاعر يرمز بكل هذه الاسـتعارات التـي يضمها البيت إلى خفة حركة الجواد وسرعته وقوة عـدوه، معبرا بطريق مباشرة تدعو للتأمل. وكل هذه الفنـون فـي الحقيقة توظيف رمزي للغة.

---

[١٦٣]) المرجع السابق: ٤٠ – ٤١.

وبعد ذلك جعله من قوة انطلاقه يزل اللبد ولعله عني الفارس الذي على اللبد على سبيل المجاز المرسل، والعلاقة هنا هي المحلية، واستمر في صورة المائية فشبه هذا بنزول المطر عن الحجر الأملس، ولم يفته وصف اللون فقال إنه كميت أي خمري اللون".. والمكر: مفعل من كر يكر، ومِفعل يتضمن مبالغة كقولهم فلان مِسعر حرب ومِقول ومِصقع.. يقول: هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر، ومقبل إذا أريد منه الإقبال، مدبر إذا أريد منه الإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله لأن فيها تضادا ثم شبهه في سرعة مره وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى الحضيض"[١٦٤] ويمكننا أن نتصور توقف الزمن لدى قراءة الشطر الأول من البيت – أي أن الشاعر كأنه تجاوز عنصر الزمن أو ألغى تلك (المقولة) بتعبير الفلاسفة

---

[١٦٤]) قارن في هذا الصدد ما يقال أن الرموز تكون صحيحة حيث تثير صورة ذهنية مشابهة لما يرمز إليه عند التفسير المناسب: راجع: **مصطفى مندور**: اللغة والفكر، ١٤٩. ونرى أن الرمزية في شعر امرئ القيس – على سبيل المثال - مستمدة من بنية العبارة الأسلوبية ومن الصور البيانية، وما تتعلق به من دلالات أسطورية، وهذه القضية هي محور دراستنا.

فإذا بهذه الأوصاف المتقابلة – التي أشرنا إليها – تجتمع معا.

ويستمر الماء للتشبيه فيشبه نشاط جواده بالحرارة التي تجيش في مرجل الماء المغلي. والذبل: الذبول والضمور، والجياش: الهائج في حركته، والاهتزام: التكسر، والحمى: حرارة القيظ، والمِرجل: القِدر. "يقول: تغلي فيه حرارة نشاطه على ذبول خلقه وضمر بطنه وكأن تكسر صهيله في صدره غليان قدر، جعله ذكي القلب نشيطًا في السير والعدو.. ثم شبه تكسر صهيله في صدره بغليان القدر"(165)

والواقع أنه بدون فهم الألفاظ فهما جيدا وإدراك العلاقات فيما بينها قد لا نفهم البيت هذا أو غيره فهما صحيحا بل قد نسيء فهمه تماما أو لا نفهمه إطلاقًا. ومرجع هذا كما هو بادٍ إلى أن ثمة رمزية عالية في لغة الشاعر، فهو لا يستخدم اللغة استخداما عاديا بل يوظفها للرمز إلى دلالات متعددة تتطلب منا البحث لاستبطانها.

وبصدد ظهور الماء كطرف في علاقة التشبيه لدى شاعرنا يقول عفت الشرقاوي:

---

(165) **الزوزني**: شرح 41 – 42.

وتتكرر إشارة امرئ القيس إلى الماء مرة أخرى في قوله: وليل كموج البحر – حيث يشبه الليل بموج البحر لطوله الذي لا يكاد ينتهي، فيكتفي النقاد بالوقوف عند معنى الكثرة والتتابع. ولا ينسى الشاعر الماء بعد ذلك في البيت الخمسين – حيث يصف فرسه – فيمثل سرعتها تمثيلاً حسيا بسرعة الصخر المنحدر من علٍ في قلب السيل؛ ثم يعود فيذكر في البيت الذي يليه فكرة السيل مرة أخرى في قوله كما زلّت الصفواء بالمتنزل – أي كما ينزل الماء عن الصخرة الملساء، مع ملاحظة أن في الكلام ما يشبه القلب؛ لأن المعنى على الأرجح هو أن المطر النازل هو الذي أسقط الحجر.." [166] ويمضي الناقد في تتبع صور المطر في أبيات وصف الفرس وهو مسح أي: يصب الجري صبا كالسابح في الماء – وقد استعيرت صفة السابح للجواد وصارت تدل عليه – إذا ما أثارت الجياد غبار الأرض بسنابكها وهي تعدو وانيةً مجهدة. وهذه المقارنة تظهر ليونة حركته وخفته دونما عي أو إجهاد. ثم يرسم صورة مشابهة للسابقة قبل هذه، وهي صورة بديعة إذ نتخيل غلاما خفيفًا يطيره الجواد

---

[166]) المرجع السابق، ٤٢.

عن صهوته أثناء عدوه السريع، بينما لا يكاد الرجل العنيف الثقيل يستقر على متنه فإذا بأثوابـه تتطـاير فـي عنـف. والصور كسالفاتها مليئـة بالحركـة المسـتمرة المتتابعـة. والملاحظ أن الصفة المشتركة في هذه الأبيـات كلهـا هـي الحركة الحاضرة للجواد، لذلك استخدم أفعالاً مضارعة مثل: يزل ويلوي، وأكثر من استخدام اسم الفاعل أو ما في حكمه: منجرد – مكر – مِفر – مقبل – مـدبر – جيـاش (صـيغة المبالغة من جائش) – مسح.. وثمة ارتباط وثيق في الأبيات بين الجواد السريع، فيوحي له أول ما يوحي بالمـاء الـذي يروي غلته. كما أن العرق الذي يتصبب على جبينهما ويكاد يغسلهما قد أستدعى كذلك فكرة السيل فتخيل الفارس أنه يعدو في سيل من المطر يحاكي العرق الذي يبلله وجواده.

وهنا تعود للأذهان فكرة الاغتسال والتطهـر. وكـأني بالشاعر بعدما أفرط في غزله وتعلقـه بـالأنثى راوده هـذا الشعور الملائم للموقف. وفـي البيتـين التـاليين (٧ – ٨) يعطي جملة من التشبيهات المفعمة بالحركة أولها: الخذروف أي: العصاة المثقوبة التي يجعل الصبي فيها خيطًا فيـديرها بكفيه الاثنتين في تتابع واتصال ليضاعف من سرعتها، ويتلو

ذلك في البيت الثامن استعارات أربع عجيبة فردية، فيستعير لجواده خاصرة الظبي وساقي النعامة وعدو الذئب الذي يشبه خبب الدواب، ثم تقريب الثعاب أي وضع الرجلين موضـع اليدين في العدو، وهذه كلها تصـف السـرعة، فخاصـرتاه ضامرتان والضمر يعين على خفة العدو، وساقا النعامة مثال في الطول والدقة وسرعة الجري، وكذا الصورتان الأخريان وكأن هذا الجواد العجيب هجان من كل هذه الحيوانات التـي يضرب بها المثل في الخفة والسرعة! ويستحيل في رأينا أن يأتي شاعر في بيت واحد بكل هذه الصـفات والاسـتعارات التمثيلية ما لم يكن ثري الخيال قادرا على تجـاوز الواقـع المحدود إلى حيث يحدس العلاقات الخافية المبتكرة.

والبيت فيه - بطبيعة الحال - كنايات أربع هـي فـي الحقيقة مليئة بالرمز إذ تشير إلى نماذج مختلفة من الطبيعـة تشرح فكرة مجردة وهي سرعة العدو، وفي البيت كذا حسن التقسيم في أربع عبارات هي نموذج مراعاة النظير. كل هذه المحسنات والأخيلة ترشح الرمز وتقويـه، فتظهـر الفكـرة المجردة حتى لنكاد نلمسها، وعاد ليصفه بالضليع أي عظـيم الأضلاع، وأما ذيله فسابغ ضاف يكاد يلامس الأرض وليس

بأعزل أي لا يميل يمنة أو يسرة، ليسد فرجه ما بين رجليـه إذا نظرت إليه من خلفه، وهذه صفة الخيل الكريمة العتيقـة، وهي صفة معنوية نجح الشاعر في تجسيدها وهـو يحـاور المستمع وكأنه خبير بالخيل يختار منها الأصيل. فتأمل معي هذا الحوار الخفي الذي يجريه الشـاعر معنـا. ولا عجـب فالفرس كائن نبيل وهو قائد مثل فارسه وصائد خبير بفنـون الطراد واللحاق بالصيد. يقول إبراهيم عبد الـرحمن: "وقـد احتفظ الشعر الجاهلي للفرس بصورة إنسانية (شائقة)، جعلت منه كائنًا نبيلاً مسئولاً عن كثير من الأحداث اليومية الجسيمة في الحياة الجاهلية، وهي صورة امتدت فـي شـعر صـدر الإسلام، بل وفي الموروث الديني في قول الرسول صلى ا عليه وسلم: " الخيل معقود في نواصيها الخيـر إلـى يـوم القيامة". وقد تمثلت هذه الصورة أكثر ما تمثلت فـي لوحـة الحرب ولوحة الصيد، وهما لوحتان احتفظتـا بكثيـر مـن صفات هذا الحيوان على نحو ما كان يراها الجاهلي ويـؤمن بها، ويوظفها في التعبير عن مواقفه من الحياة والناس مـن حوله: ويظهر لقارئ هذا الشعر فيما يقول مصطفى ناصف، أن " الفرس يستطيع بمميزاته البدنية والسـلوكية أن يكشـف

الأمور، ويرتاد المجاهل، ويأخذ وظيفة الرائد الـذي يتقـدم غيره من الناس "[١٦٧].

وفي البيت التالي؛ المتنان: الجنبان عن يمـين الفقـار وشماله، والانتحاء: القصد، والمداك: حجر لسحق الطيـب، والصلاية: حجر أملس يسحق عليه حب الحنظل. والفـرس إذن " في انملاس ظهره واكتنازه باللحم كالحجر الذي تسحق العروس به أو عليه الطيب، أو الحجر الـذي يكسـر عليـه الحنظل ويستخرج حبه، وخَص مداك العروس لحدثان عهدها بالسحق للطيب"[١٦٨] وهذا الوصف مكمل للبيت السابق. وإذا انتحى أي: قصد وتوجه وكأنه مدرك غاية الإدراك؛ يريد أن يبرهن على أنه جواد أصيل، والمداك والصـلاية يوحيـان بالصلادة والقوة فضلاً عـن وظيفتيهمـا المتعلقـة بصـحن الطيب، والصورة على هذا النحو مفعمة بالحركـة: حركـة الطحن، والرائحة: رائحة الطيب إضافة إلى حسـن أدائهـا للمعنى. وفرس فيه كل هذه الصفات هو أشـبه مـا يكـون بالبراق الذي يكاد يتجاوز الزمان والمكان بما له من صفات

---

[١٦٧]) **الشرقاوي**: الأدب، ٢٦٦.

[١٦٨]) تجليات الطبيعة والحيوان، مقدمة إبراهيم عبد الرحمن، ي – ك.

الكمال. والمداك والصلاية من الآلات التي عرفها الإنسـان في فجر حضارته، وكانت تستخدم لصحن الكحل المسـتخدم في الزينة ونحو ذلك. ولدينا مجموعات من تلك الصلايات لا يكاد يخلو منها متحـف مـن المتـاحف، ولعـل أشـهرها **صلاية نعرمر** – موحد القطرين في مصـر (حـوالي عـام ٣١٠٠ ق.م.) وأخرى تنسب لأسـلافه الأول. نقـول هـذا لنوضح أن أثرا كالمداك والصلاية يجمع بين زمانين بينهمـا أكثر من ثلاثة آلاف سنة، ومكانين بينهما البحر الأحمر هما مصر والجزيرة العربية، فاستعارة المخترعات الحضـارية واكتسابها أمر لا تقف أمامه وعورة المكـان ولا اسـتطالة الزمان. ومن ثم وجب علينا أن نغير آراءنا التقليدية بشـأن النقد الأدبي وما يتعلق بالاستعارة الفكرية بين الحضـارات. كذلك ذكر الشاعر الحنـاء (عصـارة حنـاء) التـي كـان المصريون يستخدمونها أيضا للزينة، وقد صوروا أشـجارها في معابدهم كما فعلت حتشبسوت في معبدها الشهير بالـدير البحري.

كما أبدع الشاعر في وصف مهارة جواده فـي الصـيد فأتى بألصق الكلمات وهي الدماء: دماء الهاديات أي طلائـع

الحيوان التي تتقدمه، فأوحى لنا بمصيرها الفاجع إذا صيدت، وشبه تلطخ فمه بدمائها بعصارة الحناء: " كأن دماء أوائـل الصيد والوحش على نحر هذا الفرس عصارة حناء خَضـب بها شَيب مسرح، شبه الدم الجامد على نحره من دماء الصيد بما جف من عصارة الحناء علـى شـعر الأشـيب، وأتـى بالمرجل لإقامة القافية"[١٦٩].

وإذا كان صبغ الشعر بالحناء علامة... فمن زينة هـذا الفرس أيضا فتكه بالهاديات وهذه لا شك صفة جوهرية فـي الجواد أن يصيد الصيد ويتقنه.

يقول عفت الشرقاوي فـي هـذا الصـدد: والحـق أن امرأَ القيس قد فتح للشعراء من بعده في هذا المجال أبوابا من المعاني فتناولوا صوره وتشبيهاته، حتى أصبحت شركة بينه وبين غيره من الشعراء، كما نجد مثلاً في مقـارنتهم بـين الفرس والسيل – وهو معنى يتكرر عند كثير من الشـعراء القدامى – وكما نجد في وصفهم ظهر الفرس بأنه أملس مثل مداك العروس وغير ذلك"[١٧٠].

---

[١٦٩]) **الزوزني**: شرح، ٤٦.

[١٧٠]) نفس المرجع: ٤٧.

وقد كان هذا البيت بداية لوصف تفصيلي للطرد الـذي يستغرق الأبيات الخمسة التالية، وهي تبـدأ جميعهـا بفعـل ماض يدل على تمام الحدث ذي صلة باللحظة الراهنة وفـي البيتين الأولين متعلق الفعلين: عن وأدبرت: هن النعـاج أي البقر الوحشية، التي يشبهها تارة بالعذارى وتـارة بـالجزع المفصل. وأما الفعلان الثالـث والرابـع: ألحقنـا وعـادى ففاعلاهما الجواد نفسه، وأما ظل وهو الفعل الأخير فمتعلقـه الطهاة (اسم ظل).

في البيت الحادي عشر شبه إناث البقر بالعذارى حـول دوار، وهو حجر كان أهل الجاهلية ينصبونه ويطوفون حوله تشبها بالطائفين حول الكعبة إذا نأوا عنها. "يقول: فعرض لنا وظهر قطيع من بقر الوحش كأن إناث ذلك القطيـع نسـاء عذارى يطفن حول حجر منصوب يطاف حوله فـي مـلاء طويل ذيولها، وشبه المها في بياض ألوانها بالعذارى لأنهـن مصونات في الخدور لا يغير ألوانهن حر الشمس وغيـره، وشبه طول أذيالها وسبوغ شعرها بالملاء المذيل، وشبه حسن مشيها بحسن تبختر العذارى في مشـيهن"[171] هـذه أوجـه

---

[171]) نفس المرجع : ٤٨.

عديدة للتشبيه ليس من السهل أن تجتمع معا في بيت واحـد. وتشبيه المها على هذا النحو ينطوي على قـدر كبيـر مـن تقديس ذلك الحيوان الذي ألهه القدماء فـي مصـر والهنـد وغيرهما في أساطيرهم. ولا نستبعد أن يكون التشبيه قد علق بأهداب تلك الأساطير التي احتفظت بها مخيلة الشاعر فـي عقله الباطن. واستعارة فكرة الطواف التي كانت معهودة قبل الإسلام ترجح هذا الافتراض. وتأخذ بالألبـاب حقـا دقـة التشبيه: عذارى دوار في ملاء مذيل، فشبه حال العذراويـة والحركة أثناء الطواف المفترض وهيئـة الشـعر المرسـل كالملاء المذيل. وهنا يمكننا تخيل أن صيد هذه المهـا يعبـر عن طقس قديم قدم الإنسان إذ عرفنا في كهـوف مـا قبـل التاريخ مناظر الصيد الطقسي للحيوان البري كما في كهفَـي **ألتاميرا ولاسكو**، والمهاة على جمالها ظهرت في أسـطورة هلاك البشرية عند المصريين رمزا للقـوة الباطشـة التـي أصبحت متعطشة لدماء البشر. "وهذا التشبيه ينطوي علـى معنى من التقديس، كما هو واضح، وهو تشبيه لا يطفو إلـى عقل الشاعر إلا في ظل الإحساس برغبة ملحة في التطهـر، حتى في مقام الصيد الذي يبدو بعيدا عن هذا المجال، وهـي

رغبة نجد في القصيدة رموزا كثيرة تدل عليها، أهمها ما نلاحظ في ختامها من وصف المطر الذي انهمر، فغسل الكون كله"[١٧٢].

وفي البيت التالي (الثاني عشر) شبه إدبارهن حين فوجئن بالجواد بالخرز اليماني (الجزع) وهو في جيد (صبي) معم أي: كريم الأعمام، مخول أي: كريم الأخوال، ووجه الشبه بينهما أن الخرز اليماني يسود طرفه وسائره أبيض، وكذلك بقر الوحش تسود أكارعها وخدودها وسائرها أبيض وهنا تشدهنا أيضا براعة الوصف ومطابقة جزئياته، وهي خافية على من يقرأ قراءة عابرة أو يقرأ دون فهم لكل عبارة وما تحويه من إشارات، وتلك سمة اللغة الرمزية الحقة، فنحن إذن بإزاء رمزية عربية واضحة لا ينبغي إغفالها: "يقول: فأدبرت النعاج كالخرز اليماني الذي فصل بينه بغيره من الجواهر في عنق صبي كرم أعمامه وأخواله، شبه البقر الوحشي بالخرز اليماني (على النحو السابق) وشرط كونه في جيد معم مخول؛ لأن جواهر قلادة مثل هذا

---

[١٧٢]) **الشرقاوي**، الأدب، ٢٦٧.

الصبي أعظم من جواهر قلادة غيره، وشرط كونه مفصـلاً لتفرقهن عند رؤيته"[١٧٣].

وبعدما شبه ظهور المها وإدبارها صور مهارة الفـرس في مهاجمة أوائلها وأواخرها في وثبة واحدة. والصرة: هي الجماعة، والتنزيل: التفرق. "إنه يلحقنا بأوائل الوحش ويـدع متخلفاته (جواحرها) ثقة بشدة جريه وقـوة عـدوه فيـدرك أوائلها وأواخرها مجتمعة لم تتفرق بعد، يريـد أنـه يـدرك أوائلها قبل تفرق جماعتها، يصفه بشدة عدوه"[١٧٤].

والمبالغة هنا تكمن في إحاطة الفرس في لحظة واحـدة لا يتاح لغيرة في آونة متباينة، وهي تذكرنا بوصفه أنه مكر، مفر، مقبل، مدبر معا. أليس هذا الفرس في حد ذاته أسطورة من الأساطير؟! ثم ألا تنطوي حلقات وصفه المتتاليـة علـى إشارات أسطورية عميقة كالتي سـبق إيضـاحها؟ وأليسـت الأخيلة الغزيرة المتراكبة في القصيدة دلـيلاً علـى ثقافـة ومعرفة بالأسطورة؟ لو حللنا الاستعارة والكنايـة والتشـبيه لوجدناها أسطورية بدون جدال.

---

[١٧٣]) **الزوزني**: شرح، ٤٨.

[١٧٤]) **الزوزني**، شرح. ٤٨.

ثم تجمع هذه الفرس بين حرب الثور والمهـاة دون أن يصيبها كلال، إذ لم تنضح بعرق يغسلها. "صاد هذا الفـرس ثورا ونعجة في طلق واحد.. ودراكًا أي مداركة"[175].

فظَل طهاةُ اللحمِ مـن بـين منضـجٍ صفِـفيفَ شـواءٍ أو قـديرٍ معجـل

وهذا البيت ينتقل بنا إلى النتيجة دفعة واحدة، فقد علمنا قبلُ أن الصيد قد تم، وبدون تفاصيل ثانوية ينتقل الشاعر إلى مشهد جديد حيث يقوم الطهاة بتصفيف اللحم لشيه وطبخه في القِدر. "يقول: كثر الصيد فأخصب القوم فطبخوا واشـتووا؛ و" مِن " في قوله: من بين منضـج، للتفصـيل والتفسـير، كقولهم: هم بين عالم وزاهد، يريد أنهم لا يعدون الصـنفين، كذلك أراد لم يعد طهاة اللحم الشاوين والطابخين"[176].

وهذا يدل على وعي الشاعر بما يجب أن يقـال ومـا يحسن الاستغناء عن قوله، وظل توحي لنا بالاستغراق فـي الطهي والشي واستمرارهما أي كثرة الطعام ومن ثم غزارة عدد النازلين معه لتناوله، وصفيف الشواء والقدير المعجـل يوحيان برائحة الطعام وشكله وما بذل من جهد في إعـداده وتجهيزه ليروق الآكلين ويفتح شهيتهم. ولعل مـن أسـباب

---

[175]) **الزوزني**، شرح، ٤٩.

[176]) المرجع السابق نفس الصفحة.

جمال البيت أنه يلبي غريزة الطعام لدى القارئ، وهي مـن الغرائز الضرورية التي أولاها المولى عز وجل عنايته فـي آي الذكر الحكيم، فقال تبارك وتعالى ﴿ ويطْعِمـون الطعـام على حبهِ مِسكِينًا ويتِيما وأَسِيرا. إِنما نُطْعِمكُـم لِوجـهِ ا ِ لاَ نُرِيد مِنْكُم جزاء ولاَ شُكُورا ﴾ (الإنسان ٨/ ٩)

وصدق الشاعر في التعبير عن هذه الغريزة في عبـارة موحية صدقًا يذكرنا بوصفه السابق حين نحر ناقته:

فظلّ العذارى يـرتَمِينَ بلحمِهـا وشـحمٍ كهـدابِ الـدمقْس المفتـل

فهو في الحالين يصور غريزة الطعام تصـويرا حيـا مؤثرا، أو قل نموذجيا.

فإذا ما استحضرنا الجوانب التصويرية الأخـرى فـي المعلقة لارتسم أمامنا ما يشبه الحلم الرومنسي الذي عبر عنه د. هـ. لورنس، وهو حلم مصدره الأسطورة لا العقـل، إذ يحل فيه الدم محل النجاح والسطوة والنفوذ على حد قولـه – وربما عدنا للمقارنة بين الأديبين مرة أخرى. (١٧٧).

وهذا يعيدنا أيضا إلى طقس قديم عرفه الإنسـان الأول وهو التهام الحيوان المقدس لاكتساب صفاته العليا المتميـزة،

---

١٧٧) عن **د. هـ لورنس**: قارن: **شفيق مقار**: دراسات في الأدب، ٢٨٧.

وهي نفس الصفات التي جعلت الإنسان يؤلهه ويقدسه ويقـيم له المعابد، وقد عرفت الحضارة المصرية طقس التهام الثور المقدس، وفي متون الأهرام طقس التهـام الملـك المتـوفى للآلهة، الذي يقارنه بريسـتد بالأفخارسـتيا Eucharestie المسيحية، إذ أمر السيد المسيح عليه السـلام أتباعـه بأكـل الخبز وشرب النبيذ" وبينما كانوا يأكلون أخذ يسوع رغيفًـا وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدي ثم أخذ الكأس وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم، فإن هذا هـو دمي" (متى: ٢٦ – ٢٨).

وعلى أية حال فإنسان العصر الحاضـر نفسـه لازال يعتاد عادات وحشية قديمة، فهو ما يبرح يذبح الحيوان ويلتهم الطير ليحافظ على حياته. (١٧٨)

وفي البيتين الأخيرين وصـف للجـواد يختلـف عـن السباق. فبعدما وصف جِلاده وحركته المفرطة أثناء الرحلـة والصيد إذا به يصفه وادعا هانئًا، والذي يتحرك هي العـين: عين الشاعر ومعها عين القارئ والمستمع لتتأمل حسن ذلك الجواد الزكي النبيل:

---

(١٧٨) المصدر السابق .

ورحنا يكاد الطـرفُ يقصـر دونَـه   متى مـا تـرق العـين فيـهِ تسـفل

فبــاتَ عليــهِ ســرجه ولجامــه   وبـات بعينـي قائمـا غيـر مرسـل

فالحركة هنا حركة الطرف أي: العين، الـذي لا يكـاد يحيط بأوصاف الجواد رغم سرعة حركة الطرف وسـكون الجواد فما يكاد يرتقي لأعاليه حتى يؤخذ بأسافله. وهذه آيـة الإبداع في الإيحاء بحركة العين الفاحصة المتأملـة وعـدم استقرارها، وإنما هو يوحي بجمال الموصوف ويرمز إلـى كماله. فالرمزية هنا كامنة وراء ظاهر الألفاظ السـهلة إذ لا يصرح الشاعر في عبارة مكشوفة: الفرس جميل جدا.. إلخ. بل ويحيط بالمعنى وينفذ إلى جوهره، وتلك آية الرمزية التي يمكن أن نسميها الرمزية العربيـة، فاللغـة العربيـة لهـا خصائصها التي تصنع رمزيتها الخاصة. ويصـف سـكينته واطمئنانه فيستخدم " بات " مرتين، فيقول: بات عليه سرجه ولجامه، أي في تمام زيه وكأنـه علـى أهبـة الاسـتعداد للانطلاق، وتلك صفة الجواد الجيد، وأما قوله: وبات بعينـي قائما غير مرسل فما أرقه، وكأن ليس ثمة شيء يشغل عين الشاعر – ومن ثم خاطره – سوى ذلك الجواد الأصيل، وهو قائم في سكينة غير مرسل للطراد، وكأنه يتمنى له الراحـة من طول عناء. وهنا نكاد نلمس الصداقة التي تجمـع بـين

الفارس وفرسه، وهي علاقة حميمة يعكسها انشغاله بتأمـل ذلك الجواد وكيف ظل عالقًا بعينه بل بخياله.

وصف المطر والطبيعة

وينتقل الشاعر إلى نهايـة قصـيدته واصـفًا المطـر والطبيعة فيقول:

١. أصاحِ ترى برقًا يريك وميضـه — كلمــع اليــدين فــي حبــي مكلــل
٢. يضيء سناه أو مصابيح راهبٍ — أمــالَ الســليطَ فــي الــذبال المفتــل
٣. قعدتُ له وصحبتي بين جـامرٍ — وبــين إكــامٍ بعــد مــا متــأملي
٤. وأضحى يسح الماء حولَ كُتَيفةٍ — يكــب علــى الأذقــان دوح الكَنَهبــل
٥. وتيماء لم يترك بها جذع نخلةٍ — ولا أُطُمــا إلا مشــيدا بجنــدل
٦. كأن طميـة المجيمـر غـدوةً — مــن الســيل والغثّــاءِ فلكــةُ مغــزل
٧. كان ثبيرا فـي أفـانين ودقِـهِ — كبيــر أنــاس فــي بجــادٍ مزمــل
٨. وألقى بصحراءِ الغبيطِ بعاعـه — نــزولَ اليمــاني ذي العيــاب المخــول
٩. كأن سباعا فيه غرقَـى عُشيـةً — بأرجائــه القُصــوى أنــابيشُ عنصــل
١٠. على قطَنٍ بالشيمِ أيمن صوبهِ — وأيســره علــى الســتار فيــذبل
١١. وألقى ببسيانٍ مع الليل بركَـه — فأنزل منـه العصـم مـن كـل منـزل

ويضاف قبله أحيانا البيت التالي:

كــأن مكــاكِي الجــواءِ غديــةً — صبحن ســلافًا مــن رحيـق مفلفَـل

والمكاكي: طيور، مفردها: مكاء، والجـواء: الـوادي، وغدية: تصغير غدوة، ... " في بهجة الألوان بـدا تغريـد

الطيور نشوة من سكر من خمر قوية جيدة شربتها صـبوحا باكرة"[179].

والشاعر يرسم صورة شاملة للبرق والغيث فـي هـذه الأبيات. وهي صورة تستدعي تأملـه ومراقبتـه إذ تفـيض السحب بوابل من المطر يغسل الطبيعة غسـلاً بـل يغمـر الجبال الشاهقة ويغرق النخيل والأشجار ويستنزل الوحـوش من أعالي الجبال. وهذه الصورة الكلية مرتبطة بفكرة التطهر الشامل للطبيعة والوحش والإنسان. والبرق هو الفاعل فـي كثير من الأبيات، ولعله يستدعي في ذهن الشاعر الأمل فـي المطر والخير والرحض والنقاء والنور العلوي، ولا ننسى أن التماع البرق في الأسطورة القديمة – كما عند المصريين – كان مصاحبا لتجلي الإله (بتاح مثلاً)[180] ولعل أثرا من هذه الدلالة العلوية ظل باقيا في تراث العرب الفكري ومن ثم في مخيلة الشاعر، الذي يشبه وميض البرق أي لمعه بلمح اليدين – يعني تشعبهما وحركتهما المفاجئة – على سبيل المشـاكلة اللفظية، وهذا البرق غير خلوب إذ أصاب حِيا مكلـلاً، أي:

---

[179]) العطار، شرح، ص ٤٣.

[180]) عن ظاهرة التجلي الإلهي هذه راجع ما قلناه في دراستنا عـن العجـل أبـيس F.Aly, Apiskult" s. ١٦ ff

سحابا متراكما بعضه فوق بعض إشـارة لغـزارة المطـر المنتظر. وهنا يعود الشاعر لمخاطبة صاحبه المتوهم أنه معه في أغلب الظن، كما أنه بدأ قصيدته يخاطـب الصـاحبين، وإنما خطابه التفات بلاغي بتعبير القدامى، أو حوار درامـي كما نفهمه الآن إذ ينتقل الشاعر من أسـلوب الحكايـة إلـى أسلوب الحوار.

وفي البيت الثاني: يضيء سناه.. المضـارع لوصـف الحال الواقعة، وأو هنا للتشبيه، فشبه ضوء البرق بمصـابيح الراهب الذي **أمال السليط** أي: الزيت (زيت السمسـم) فـي الذبال أي: الفتيل، وهي قلب للمعنى الأصـلي وهـو إمالـة الذبال في السليط لغمسه حتى يزداد لمعانًـا. وفـي شـرح البطليوسي: "أهان السليط في الفتيل، أي صبه عليه صـبا أو أهانه بمعنى كثر منه؛ لأنه كثيرا هينا"[181]. والذي يعنينا هنا تكثير الضوء المشبه به في مصابيح (صيغة الجمع) وإهانـة السليط أي إكثاره. وإذا كانت مصابيح الراهب رمز الهدايـة في الليل بل الهداية من الضلال أيضا؛ فإن الشاعر لا بد قـد قرن منظر البرق بهذه الدلالات الدينية – إن لم يكـن فـي

---

(181) **الشرقاوي**: الأدب، ص ٢٢٥.

وعيه المباشر ففي عقله الباطن، مما يعكس رغبته الأصـيلة في الاهتداء إلى الحقيقة. يقول العلامـة عفـت الشـرقاوي: " وفي آخر المعلقة يفصح الشاعر عن رغبته الحقيقيـة فـي التطهر، ويستقبل الماء الذي طالما ألمح إليه دون أن يرى في عديد من الإشارات في القصيدة، وهو ماء شبه مقدس، لأنـه يصحبه برق يلتمع بين ركام الغيوم كمصابيح راهب (أهـان السليط)، ومثل هذا التشبيه واضح الدلالة على الـربط بـين المطر كرمز للتطهر والراهب كرمز للتوبة والخلاص مـن الذنب الذي يلح على الشاعر إلحاحا " ويضيف قائلاً:

" يشير الدكتور مصطفى ناصف فـي كتابـه: نظريـة المعنى في النقد العربي ص ١٣٢ إلى اهتمام الشاعر برمـز الماء، ولكنه يربطه ربطًا مجردا بفكرة الموت والحياة عنـده وليس الرغبة في التطهر، كما نرجح هنا "[١٨٢].

ويسترعي انتباهنا القلب في قوله "أمـال السـليط فـي الذبال" كما أوضحنا، وهو من الوسـائل التـي يسـتخدمها الشاعر في إضفاء غموض على معانيه وهو غموض بلاغي

[١٨٢]) المرجع السابق، ص ٢٦٦ – ٢٦٧.

يتطلب إعمال الفكر لدى سماع الشعر وقراءته، يجعل منـه لغة رمزية.

وقعدت له وصحبتي.. تشير إلى الدهشة التي اشـتملتهم دون التصريح بها، فهم لا يقعدون لشيء إلا ما يتطلب التأمل ويستدعي النظر، الأمر الذي يؤكده ببعد المكان بين الجبلـين المحيطين بهم: **جامر وإكام**. فالبعد المكاني هنا يناظر البعـد التأملي هناك. والعبارة هكذا تفوح بموقـف نفسـي اشـتمل الشاعر وصحبه، وقد مهد لظهوره التماع البرق مما يـوحي بقرب حدوث تحول هائل في الكون كلـه ينـاظر انهـلال المطر...

وليعبر عن غزارة المطر ووضاءته قـال: وأضـحى يسح... فالمطر إذن غمر كتيفة (مكانًا) أو عن كل فيقة أي حلبة، أي بين الحلبتين، والعبارة تنطوي على تشبيه المـزن بالناقة الحلوب، (التي هي رمز السماء الأسطوري بمنتهـى الوضوح)، والدوح: الشجر الكبير الأغصـان، والكنهبـل: ضرب من شجر البادية، فنراه وقد انكـب علـى الأذقـان (تشخيص للأشجار)، وما انكبابه إلا أثر لشدة السـيل الـذي ولده الغيث المنهل وفي هذا رمزية واضحة.

ولنا أن نتصور قوة الماء هنا في اندفاعه وثورته المدمرة التي تستدعي في الأذهان اندفاع الجواد الذي استغرق وصفه أبياتًا طويلة (بمنجرد قيد الأوابد..)، كما يستدعي قوة الجواد في بطشه بالثور والمهاة وإيقاعه بالهاديات أي طلائع سرب المها وجواحرها أي أواخرها في خفة ومهارة. أليس التصوير في الحالين تصوير مفكر ذي رؤية كونية للصراع الذي تنطوي عليه حركة جزئيات الكون: الجواد يصارع ضروبا من الحيوان، والغيث كأنه يصارع الأشجار الضخمة فيكبها على الأذقان كأنها فرسان يخرون صرعى في حومة الوغى، وما حومة الوغى إلا الكون كله في مخيلة الشاعر.

وفي البيت التالي يستخدم أسلوب الاستثناء ليؤكد نفس الصورة، ففي تيماء – موضع آخر - لم يترك بها السيل جذع نخلة واحدة ولا أطما أي بيتًا بجص وحجارة إلا هدمه. وأتى بجذع النخلة التي هي مضرب المثل في الثبات والرسوخ والبيت الشديد البنيان أيضا، فجعلهما السيل متساويين بالجندل أي الصخر، والجندل يشير إلى مقاومة

السيل، فكأنه الشيء الوحيد الذي لـم يـتمكن السـيل مـن تحطيمه.

وتتلاحق الصور لتوحي لنا بانتشار الدمار مع الغيـث حيثما حل، فطمية – جبل – المجيمـر (وهـي أرض لبنـي فزارة)، يبدو ونحن لم نزل في الغداة كفلكة المغزل من كثرة ما جلبه عليه السيل مـن غُثائـه أي الزبـد والقـذر وورق الشجر.. فما بالنا بحاله في العشي. يا للهول! هـذا الجبـل الشاهق الضخم يبدو هينا متصدعا على هذا النحو.

وفي البيت السابع يشبه ثبيرا – جبلا – وقـد أصـابته أفانين الودق أي ضروب المطر والغيث المنهل بالشيخ الكبير في بجاده أي: ملبسه أو كسائه المخطط.

والصورتان في البيتين الآخرين متشابهتان، الجبل الذي يشرف على الغرق، فإذا غرق الجبل على سموه وارتفاعـه فما الذي يتبقى بعد هذا السيل؟ إنه رمز الدمار الذي يتولد من عمق الحياة، فالماء وهو سبب الحيـاة الأول يتحـول فـي لحظات وجيزة إلى شيء مدمر لكل شيء، ولعل هذا الـدمار تمهيد لخلق جديد، فالماء لم يزل موجودا، وقد أزاح الرجس وأطاح بالمذنبين وغسل ذنوبهم.

والبيت الثامن ينبئنا عن مصير الصـحراء (صـحراء الغبيط) التي تمكن منها السيل على رحابتها إذ ألقـى فيهـا بعاعه في سخاء وكرم، كما ينزل التاجر اليماني، واسـتعار البعاع (الثقل) للمطر الذي نزل بكامل قوته. "وخص اليماني لأن أهل اليمن معروفون بالتجارة. ويحتمل أن يريد أن هـذا المطر عم هذه الصحراء بالخصب وأنواع النبـات والنَـور، فكأنما نزل بها تاجر يمانٍ، فنشر فيها ما في عبابه من البرود وأنواع المتاع والطيب"(١٨٣)

وهنا يتجلى الأثر المزدوج للمياه، فهي تزيل الموجـود وتأتي بالنبت الجديد، وهذه الدلالات البعيدة رمز إليها الشاعر بعبارته المليئة بالاستعارات التي تتطلب الغوص لاكتشـافها، فهي كاللغة التي وصفها حافظ بقوله:

أنا البحر في أحشائهِ الـدر كـامن فهل ساءلوا الغَواص عـن صـدفاتِي؟

ويؤكد معنى الفناء غرق السباع القوية الفاتكة إذ تبـدو هزيلة لا قوة لها كأنابيش العنصل أي: ما نبش مـن نبـات البصل، ولعلنا ندرك مدى هشاشة جذوره بحيث يمكـن ليـد الطفل الصغير أن تخلعه، ولنا أن نتصور قوة ذلـك السـيل

---

(١٨٣) **المرجع السابق**، ص ٢٢٧.

الذي أطاح بالسباع فأغرقها وكأنها فسائل البصل الواهية ليس هذا وحسب، فالسبع الذي يغرق في الماء خرافة (جنس من الأجناس الأدبية) أي خرافة! لأنها تضرب لنا المثل من الطبيعة: السبع الذي هو رمز القوة والفتك يلقى مصيره مثل أهون النباتات. إنه الفناء الشامل إذن الذي يستدعي في الأذهان قصة الطوفان البابلية وأسطورة هلاك البشرية المصرية. وفي الثانية تقوم البقرة الثملى بتعقب البشر العصاة وإهلاكهم حتى قدر لهم الإله رع النجاة.

هنا يبدو إذن أثر الخرافة والأسطورة واضحا، ولذا نقول: علموا النشء الخرافات والأساطير، فهي أعمق دلالة وأبعد مرمى، وهي التي ترفد خيال الطفل بالتصويرات العميقة عن الحياة في صورة سلسة سهلة التناول. وقوله غُدية أي حين أصبح الناس فنظروا إلى ما أحدث السيل، وإنما شبهها بالعنصل لأن الصبيان يجمعونه للعب به ثم يرمونه". (١٨٤)

وفي البيت العاشر يستمر المطر هو الفاعل، وهو مطر شامل كوني إذ يصيب كل الجبال الراسيات التي ترمز

---

(١٨٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

فيما ترمز إلى دعائم الكون وأركانه، فالغيث أيمنه على قطن. وهو جبل في بلاد بني أسد، والشيم النظر إلى البرق والمطر ليعلم أين هما، بينما أصاب أيسره على الستار ويذبل وهما جبلان مما يلي البحرين.

وفي البيت الأخير أيضا ألقى السيل بركه أي صدره، فاستعار له الصدر من البعير ليشير إلـى جثومـه وحلولـه ببسيان وهو اسم جبل، فانزل منه العصم أي الأوعال وهـي "جمع العصمة أي البياض في أوظفة أيـديها؛ والمعنـى أن المطر عم هذا الجبل حتى أنـزل منـه العصـم المسـتقرة به"[١٨٥].. وتأمل معي مرة أخرى هذا السيل الحافـل الـذي يصيب أعالي الجبال ويستنزل الوحش من قممهـا، إن هـذه الصورة تريح الشاعر والمستمع أي تستخرج مـن ذهنهمـا الأحاسيس التي يمكن أن تصيب بالضرر لو لم يتم إخراجها والتخلص منها. فالرموز القوية يستهدفها السيل وينال منهـا أي نيل: الجبال الشامخة والوحوش الفاتكة التي ترمز جميعا إلى القوة والتطاول وربما الشر.

---

[١٨٥]) المرجع السابق، نفس الصفحة.

وتنتهي القصيدة هذه النهايـة المفتوحـة: الغـرق – غرق الرموز الكريهة الذي يتمخض عن ظهـور الزهـور والنور من جديد.

أما **عفت الشرقاوي** فيرى أن ما يبقى وسـط هـذا الطوفان إنما صورة الأب ويرمز لها بـ " أبان "، فيقول:

" في هذا الطوفان الكوني الخيـالي الـذي يفصـل الشاعر في وصفه يبقى أبان (اسم جبل) وحده شامخًا متعاليا كأنه سيد من أسياد القوم قد تلفف بكساء مخطـط، أو لنقـل صورة أبيه تطل عليه من الغيب وسط هذا السيل الجارف.

وتلك هي الخاتمة الضرورية للقصيدة عنـد شـاعر يعاني كل ما تحدثنا عنه من آلام، ويتظاهر في الوقت نفسـه كل هذا التظاهر بتتبع اللذة أينما كانت، فبالماء وحده يكـون التطهر والنقاء – أي الخلاص الذي يتطلع إليه الشاعر منـذ مطلع القصيدة – فلا بكاء الأطلال يكفيه، ولا ذكريات الحب العديدة تغنيه فالليل طويل والهم ثقيل، ولا خلاص له منه إلا بالمطر الذي قد يحمل معه الهـلاك لكثيـر مـن الحيـوان والنبات، ولكن لا بأس في ذلك كله، فتلك طبيعة الحياة فـي

حس هذا الشاعر العظيم"[186] وسواء كانـت هـذه الثـورة والاضطراب الشامل - جراء السيول - ثورة نفسية أسقطها الشاعر والطبيعة أو ثورة مشتركة بينهما أو ثورة مستمدة من الطبيعة؛ فالاندماج هنا حاصل بين الشاعر والطبيعة أو بـين الذات والموضوع، وهذا الانـدماج والاخـتلاط هـو لـب الرومنسية وجوهرها.

وها نحن نسرد ما قاله الناقد العلامة **إيليـا الحـاوي** حين شرح قصيدة خليل مطران بعنوان المساء[187]؛ إذ يقول: إن الشاعر الرومنسي يسقط اضطرابه على الكـون فيـرى البحر أهوج خفاقًا والأفق معتكرا قريح الجفن، فثمة من وراء البحر بحر النفس ذو الأمواج المتلاطمة، ويخاص إلى القول إن الشاعر لا ينسخ المظـاهر الطبيعيـة أو يصـفها، بـل يستطلعها ويبثُها معاناته. وها نحن نعرض أبيـات مطـران التي يقول فيها:

شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطِري   فيجيبنـــي برياحِــهِ الهوجـــاءِ

ثاوٍ على صخرٍ أصـم وليـتَ لـي   قلبــا كهــذي الصــخرةِ الصــماءِ

ينتابهــا مــوج كمــوجِ مكــارهي   ويفتهــا كالســقمِ فــي أعضــائِي

---

[186]) المرجع السابق، نفس الصفحة.

[187]) **إيليا الحاوي**: في النقد والأدب، ص ١٥٦.

والبحر خَفَّاقُ الجوانبِ، ضائقٌ كمداً، كصدري ساعةَ الإمساءِ
والأُفْقُ معتكرٌ قريح جفنُهُ يغضي على الغمراتِ والأقذاءِ

وهنا لا بد لنا من وقفة التأمل بإزاء هذه الهزة الكونية الشاملة: البرق المضيء والدوح المنكب على الأذقان، والغيث الهتان المتواصل، والسيل الكاسح الذي غمر الوادي، واستنزل العصم والوحوش من قمم الجبال، وأغرق السباع ودمر المنازل.. مثل هذه الظواهر الكونية المدمرة التي ترتبط عادة بالتماع البرق والرعد علامتان ترهصان بظهور الإله. ولا نعدم دليلاً على ما نقوله في العقيدة والأدب القديم. فالبقرة الأم حبلت بأبيس حينا تجلى بتاح (الإله والأب السماوي لأبيس) فلمع البرقُ ودوى الرعد على نحو ما وصف شاعرنا امرؤ القيس في نهاية معلقته. أما قصة الملاح الغريق فقطعة من الأدب الرمزي – في رأينا – تحكي عن رحلة مغامرات قام بها ملاح مصري فقد رفاقه وسفينته في عاصفة مدمرة، وحملته الأمواج إلى جزيرة نائية، وما لبث الثعبان صاحب الجزيرة أن قابل صاحبنا الملاح المنهك، ولدى ذلك اللقاء دوى الرعد مزمزما وزلْزلت الأرض فتصدعت الأشجار، فظن الملاح أنها العاصفة وخر لاذقنه مغشيا عليه، وهذه الحوادث الكونية

تصاحب عادة تجلي الإله وظهوره كما يرى إريك هـورننج عالم المصريات المعاصر. (١٨٨)

ووفقًا لهذا التصور يمكننا القول: إن شـاعرنا امـرأ القيس نوه في نهايةِ قصيدته بظهور الإله، فبعـدما اسـتوفى وصف الطبيعة الخارجية والطبيعة النفسية على أحسـن مـا يمكن قدم لنا إرهاصات تجلي الطبيعة الإلهية إن جاز التعبير وهو في كل حال أمين للتقاليد المتوارثة.

---

١٨٨) تناولنا في دراستنا عن أبيس، وفي قصة الملاح وفلسفة التاريخ. راجـع: . ١٧ F, Aly, Apiskult", S. وقارن فايز علي : الملاح الغريق (قصة مصرية). وقارن أيضـا: ١١٩ – ١١٧ ,.E. Hornung, Der Eine, S. S وسـيلم حسـن: الأدب المصري: ١ : ٥٧ – ٦٤. (كما قدمنا تحليلاً فلسفيا لقصة الملاح. راجع: فايز علي: فلسفة التاريخ، ٣٢ – ٣٥.

رؤية نقدية للمعلقة

بادئ ذي بدء يرسم الشاعر علاقة بين الذات: ذاتـه الممزقة والموضوع (الأطلال) عبر حوار تخيلـي تمثيلـي رائع، فهو يحاور صحابه تارة بالجمع: وقوفا بها صـحبي، وتارة بالمثنى: قفا نبكِ، وتارة بالمفرد: تـرى بعـر الأرآم.. ويبدو لنا أن شدة تعلقه بالصحب هكذا إنما تعبر عـن فـرط شعوره بالوحدة والحاجة إلى الأنيس الذي يشـاركه حزنـه، ونداءات الشاعر المتكررة لصحبه على هذا النحو إنما تحملنا على أن نعايش همومه كأنها همومنا، وبذلك نجح أيما نجـاح في حملنا على مشاركته، وبتعبير النقاد القدامى برع الشاعر في استهلال قصيدته لا بالبكاء وحده بل باستبكاء الصـحب معه. ويتضح لنا بالنظر في سائر أغراض المعلّقـة أن هـم الشاعر هم شامل جوهري لا هو بالعارض ولا بالعرضـي. إنه أشبه بالقلق الوجودي الذي اتخـذه [هيـدجر] (١٨٨٩ – ١٩٦٠م) محور فلسفته. ويتجلى هـذا الهـم لـدى وصـفه لجزئيات الطبيعة: الليل والجواد والوادي والبـرق والسـيل، يقول **سليمان العطار**: "وقوفا بها صـحبي علـي مطـيهم.. ويدور الحوار الداخلي لأن الماضي لا يعيش إلا بداخله مـع

ظاهره في الخارج – الممثل للحاضـر، فيحـاول التماسـك بالأطلال على ضوء تجارب أقدم شفي منها بالـدموع التـي يذرفها للشفاء الآن، وهي تجـارب فيهـا العنـف واللـين معا"[189].

ويلازم القلقُ الشاعر وهو يشبب بالنساء، فتعترضـه الدموع: ففاضت دموع العين. وعلينا ألا ننسى أن النسيب – كالوقوف بالأطلال – غير مجدٍ في رأي الشاعر بدليل قولـه في مستهل البيت السابع: كدأبكِ من أم الحـويرث – عطفـا على ما سبق من عدم جدوى البكاء على الطلل. وكما ذابـت ذات الشاعر في الأطلال فقد أذاب (محبوبته) في جزئيـات الكون وهو يصف جمالها على نحو ما وضح لنا، كما نلاحظ أنه يعدد أيام حبه (ألا رب يوم..) – كما أشرنا من قبـلُ – ولعل هذا من الأساليب المبتكرة في شعر امرئ القيس، ومـا تعداده هذه الأيام إلا تأكيد ضمني لمرورها وانقضائها، وهو ما يتّسق جدا مع اعتقاده بأن الرسم الدارس لن يفيـد شـيئًا. فهذه الأيام ذات مرجعية زمانيـة (نسـق الزمـان) تنـاظر المرجعية المكانية للأطلال (نسق المكان).

---

[189]) **سليمان العطار**، شرح، ٤٦.

وغرام امرئ القيس الشديد بالمرأة يتجلّى في طـول القسم الغزلي من معلقته، وفي إمعانه في تفاصـيل أحـوال الهوى ونعت الحبيبة.. إلخ. وهذا الغرام الشديد قد يكون رد فعل للقلق الذي نشعر أنه يشتمل كيان الشاعر وهـو يقـف بالأطلال، فهو إذن لا يكاد يترك فرصة للذة إلا اغتنمها لأنه يدرك سرعة فوات الزمان وانقضاء الأيام فهو يعبـر عـن تَمردِهِ على أحزانه وسموه عليها حتى أنه يفرط في حـديث العشق والهوى، وكأنه يسكر من صـهبائه. وهـذا التفسـير يجعل من شعر امرئ القيس رديفا لفلسفة إبيقور Epicurus على نحو من الأنحاء، ولا نبالغ إن قلنا إن فلسفة اللذة هـذه ظهرت قبل الاثنين في الأغاني المصرية القديمة[١٩٠].

وإذا كان وصف الليل يعيدنا إلى فكرة الهم وتمكنـه من الشاعر، فإننا نستنتج من تحليلنا له أن الطبيعة هي التـي تتحكّم في الإنسان لا العكس، ولعل الإنسان لا يسـتطيع أن يعبر إلا عن تمرده ورفضه في بعـض الأحيـان وحسـب. فالليل يبدو أبديا في نظر الشاعر، وهـو وإن زال وانقضـى

---

[١٩٠]) راجع: **فايز علي**: الأدب المصري: ٢: ١١٠ – ١١٥ وفيه إحالة لمراجع أخرى عن الأغاني المصرية القديمة لسليم حسن وكشكيفيتش وتراوت. راجع مـثلاً: ٨٦ - Kischkewitz, Liebe, ٨٥

فثمة ليل آخر من الهموم لا ينفك متصلاً رغم بزوغ الشمس يوميا. إن الشاعر أخذ من الليل معانـاة الهمـوم، وأحسـن عرض الفكرة بأسلوب رمزي: رمزي لأنـه لـم يسـتخدم العبارات التقليدية المباشرة، بل أجاد في صـنع التشـبيهات والأخيلة التي ترسم لليل صورة كونية شاملة توحي بالمشاعر التي يكابدها الشاعر. وتعود تصويرات السيل والصحراء في نهاية القصيدة لتؤكد هذا الشعور وتعمقه ولكن: مـا موقـف الشاعر من الطبيعة، والليل أحـد مظاهرهـا؟ إنـه موقـف المتمرد – بالمعنى الـذي عنـاه الفلاسـفة الوجوديـون – والمتحدي – بالمعنى الذي قصده توينبي – ويتبدى لنا تمرده وتحديه الطبيعة في مقاطع القصيدة الوصفية والغزلية علـى حد سواء[191].

أما المقاطع الغزلية فقد تناولناها، وفيها يمعن الشاعر في الفخر بنزواته وفحولته وتحديه للموانع والزواجر، فيرسم

---

[191]) اعتقد الفلاسفة الوجوديون من حيث المبدأ أن الإنسان حر غيـر مجبـر، وقـد عبروا عن هذا بسبق الوجود للماهية بمعنى أن الإنسان يصنع ماهيته كما يختار هـو فلا تفرض عليه. ومقابل الحرية آمنوا بالالتزام الخلقي في مجال السلوك، والالتـزام الأدبي أيضا في مجال الإبداع. راجع سارتر: ما الأدب؟ ص ١٢ وما بعدها ومواضع أخرى.

لنفسه صورة البطل المقتحم الذي لا يبالي. وأمـا المقـاطع الوصفية فمنها:

عبوره الوادي القفر عبـورا مظفـرا وهـو أول مـا أنبأنـا بـه بعـد

وصفه الليل مباشرة، وأما الذئب الذي قابله أو تخيل وجوده فهو مرآة الشاعر، إذ يمعن في البرهان على التشـابه بينهما، وكأنه يتخذه واسطة أو نموذجا ليحكي لنا عن أحواله هو ومشاعره. فهو ذئب متفرد لا يكاد يفي بمطالب عيالـه، فقير لا أمل له في الغنى أبدا لأنه يضيع ما يكسبه في التـو واللحظة. وليس مصيره إلا الهزال.

أرأيت؟ إنه المصير المشترك للشاعر و(الذئب) معـا وقد عرفنا شيئا من أحوال الجاهلية، التي شكلت حياة شاعرنا إلى حد كبير، فالصراع كان محتدما بين إمارته (إمارة كندة) وبين المناذرة خصوصا. ووراء إمارتي المناذرة والغساسـنة كانت إمبراطوريتا الفرس والروم، وبدا لنـا مـن ترجمـة الشاعر أنه ما انفك يخوض الحرب تلو الحرب والصراع تلو الصراع ضد القبائل المترحلة في جزيرة العرب، كما أنه لم يكن بمنأى عن عداوة القـوى الأكبـر – أعنـي المنـاذرة

والروم[١٩٢]. وكان العداء مع أولئك بلا شك مصدر التـوتر والقلق. وربما كان ذلك القلق المادي مدخلاً لقلق أشمل انتاب الشاعر، فإذا به يفكر في جدوى الحيـاة ومعنـى المـوت، فيتوسع في فهم القلق توسعا نكاد نلمس أثره في كل بيت من أبيات معلقته لا سيما الأبيات التي يصف فيها الليل والذئب.. وازداد شعره حزنا وألما بعد مقتل أبيه وأعمامه وقبلهم جده، فإذا به يهم بالثأر لهم فلا تحالفه بعض القبائل، بينما يتوعـده المنذر، فيشكو همه قائلاً: -

أرانـا موضِـعِين لأمـر غيـبٍ ونُسـحر بالطعـامِ وبالشـرابِ

فـبعض الـلومِ عـاذلتي فـإنني سـتكفيني التجـارب وانتسـابِي

إلى عرق الثرى وشَجتْ عروقي وهـذا المـوتُ يسـلُبني شـبابِي

وكل مكـارمِ الأخـلاق صـارت إليـه همتـي وبـه اكتسـابِي

وقد طوفْتُ فـي الآفَـاق حتـى رضـيتُ مـن الغنيمـةِ بالإيـابِ

---

[١٩٢]) أشرنا من قبل إلى أن امرأ القيس نجح في عقد الأحلاف مع بعض القبائل لينتقم لأبيه، ولكن الكثير من الحلفاء شرعوا يخذلونه، كما جد المنذر في طلبه، فطفق يلجأ إلى الأنصار هنا وهناك، وعاش متنقلاً بين القبائـل والأحيـاء، ومـنهم السـموءل المشهور بالوفاء وقد تعرض بسبب وفائه له وعدم تسليمه للشدة، بل إنه فقد ابنه لهذا، ويقال إن التطواف قاد امرأ القيس إلى بلاد جوستنيان، فدس له هناك أحد خصـومه عند القيصر الذي دبر لقتله بحلة مسمومة أرسلها له هدية، فلما ارتداها سقط صريعا. ويقال إنه توفي في أنقرة فيما بين سنة ٥٣٠ و ٥٤٠ للميلاد. راجع: ديـوان امـرئ القيس: ٩ – ٢٢. وقارن: **شوقي ضيف**: العصر الجاهلي/ ٢٥٨ – ٢٦١.

أبعد الحارثِ الملكِ ابـن عمـرٍو ... وبعـد الخيـر حجـرٍ ذي القبـابِ
أُرجى من صروفِ الـدهر لينًـا ... ولـم تغفُـلْ عـن الصـم الهضـابِ
وأعلـم أننـي عمـا قليـلٍ ... سأنشـب فـي شَـبا ظُفُـرٍ ونـابِ
كما لاقـى أبـي حجـر وجـدي ... ولا أنسـى قتـيلاً بـالكُلابِ

وقتيل الكلاب هو عمه شرحبيل بن الحارث بن عمرو[١٩٣] الذي أحب الشاعر ابنته عنيزة، ومنها وصفه الجواد – الذي يستغرق عدة أبيات جمع فيها محاسن نادرة في مبالغات محكمة فيما ذكرنا – والآن يبدو لنا هذا الجواد في مجمل أوصافه تلك رمزا للانطلاق من القيود، تشي بذلك كل عبارات وصفه وكل الأخيلة التي تتضمنها، وهو – أي الشاعر – يعلن عن رغبته الجياشة في العدو والانطلاق قبل انتهاء الليل: "وقد أغتدي والطير في وكُناتها.." هذا الرمز الكلي الذي علينا أن نستنبطه كنقاد، على أن تجاوز هذا إلى تحليل العبارات والألفاظ لاستبطان ما فيها من دلالات رمزية – أمر جائز أيضا، وقد حاولناه فيما تقدم. فذلك الجواد "يزل اللبد..." و "يزلّ الغلام الخف" و "يلوي بأثواب العنيف المثقّل:.. إلخ..

---

[١٩٣]) ديوان امرئ القيس، ص ٤٣ – ٤٤.

وفي هذا المعنى يقول **سليمان العطار**: "ولا بد من همة عالية قوية للنفاذ من هذا الهم وللخروج من الليل ومن جوف العير، وتتمثّل هذه الهمة في جواد فوق طبيعي، وتتجح الذات بالخروج في صباح باكر. وقد (أغتدي) يسبق خروج الطير (الهموم) من أعشاشها بذلك الجواد"[١٩٤].

ويتجلى تمرد الشاعر تمردا وجوديا عامرا في آخر مقاطع القصيدة إذ يصف البرق وكيف قعد له ليتابعه، ثم إذا به يستقصي آثاره المدمرة، إذ أحدث الأمطار التي تحولت إلى سيل جارف بل طوفان يشتمل الجزيرة من أقصاها إلى أقصاها ولا يكاد يترك شيئًا غير قمم الجبل – فيما ذكرنا من قبل. وقد أوضحنا هنالك الرموز الكثيرة التي انطوت عليها تلك اللوحة الفريدة: كيف استنزل السيل الوحوش من وكورها.. إلخ. وهنالك نأخذ من تلك اللوحة رمزيتها الكلية، إذ تعبر فيما نرى عن جيشان نفس الشاعر بالثورة ضد الطبيعة من خلال وصفه الرائع لأحد ظواهرها. و**سليمان العطار** يقدم لنا تحليلاً شائقا طريفًا فيقول: "وتتحول دموع الشاعر إلى حلم لعينيه سيلان يعود بنا إلى طوفان نوح كما

---

[١٩٤]) **سليمان العطار**، شرح ، ص ٤٧.

عاد بنا جوف العير إلى حوت يونس. وهذا السيل يكاد يشمل الجزيرة العربية كلها، يهدم كل أطلالها أو ماضـيها الـذي ينقلب رأسا على عقب "أنابيش عنصل" لتمتلئ الدنيا بالحيـاة والألوان التي تكسوها، ويغني مغرد الطير نشوان: [١٩٥].

---

[١٩٥]) المرجع السابق، ص ٤٧.

الصور الفكاهية الكاركاتورية

تلفت القصيدة أنظارنـا بعباراتهـا الوصـفية التـي تستدعي أحيانًا حكايات وأساطير يجب علينا الإحاطـة بهـا حتى نفهم مرامي تلك العبارات. والطريف أن شاعرنا لـدى وصفه أشد المشاهد مأساوية – إن جاز التعبير – قـد أتـى بمفارقات في تشبيهاته تشـبه الصـور الفكاهيـة السـاخرة وتحاكي التصويرات الكاريكاتورية. فالسيل الجارف المـدمر " يكب على الأذقان دوح الكنهبل " أي يلقيها على أذقانهـا – وهذا يحكي في العامة قولنا: وقع على منخاره – مثلاً. وأما جبل ثبير فيبدو كشيخ كبير في كساء مخطط:

" كأن ثبيرا في عـرانين وبلـهِ   كبيــر أنــاس فــي بجــادٍ مزمــل"

على حين تبدو قمة المجيمر – جبل آخر – مثل فلكة المغزل:

وألقـى بصـحراءِ الغبـيطِ بعاعـه   نزولَ اليمـاني ذي العيـابِ المحمـل

ثم يختم القصيدة بتشبيهين كاركاتوريين لاسيما الثاني منهما إذ يشبه الطيور (المنتشـية) كأنهـا شـربت الخمـر فسكرت، بينما تبدو الأوابد الكاسرة في الطوفان هزيلة كنبات البصل المقلوبة:

كأن مكاكي الجواءِ غَديةً صبحن سلافًا من رحيقٍ مفلفَلِ
كأن السـباع فيـه غرقَـى عشـيةً بأرجائـهِ القُصـوى أنـابيشُ عنصـلِ

فكرة الميلاد الجديد

من أطرف ما في المعلقة هذه نهايتها، ففي معـرض الوصف المكثف للسيل المدمر الذي يشبه الطوفان فلا يبقـي على شيء أو يكاد؛ إذا بالزهور الجديدة تتوالد لتعبـر عـن بزوغ الحياة من رحم الموت. هكذا نهاية القصيدة (القصـة): الفناء المحتوم لرموز القوة والعناد الموجودة: قمم الجبال وما تؤويه من وحوش والأشجار وسواها، وبعد الفناء يأتي البحث الجديد، بل يجيء مواكبا للفناء نابعا من طياته.

وهذه الفكرة تعيدنا لطرفي الأدب العالمي: الأسطورة القديمة والقصص الحديث. تمثل الأول أسطورة فناء البشـر، ففي نهايتها يعم الفناء ويحق الهلاك على الجميع، ولكن رع: الشمس يعفو عن بعض الصالحين[١٩٦]. كما تمثلـه عقيـدة الخلود إذ تأوي الشمس الغاربة كليلة شاحبة إلى جبل الأفـق

---

[١٩٦]) راجع ما ذكرناه آنفًا عن أسطورة هلاك البشرية، وقد تناولناها في مؤلفنا عـن الديانة المصرية ٢: ٦٤، ١٣١، كما قدمنا لها تحليلاً جديدا في دراستنا عـن فلسـفة التاريخ، ص ٣٧. قارن كذلك: ١١٧ – ١١٦ .Brunner, :lit., S.S

الغربي، وإنما هي تستعد لرحلة ليلية تسـتعيد بهـا قوتهـا وتسترد عافيتها(١٩٧).. إلخ.

وأما القصة الحديثة فتمثلها ثلاثية نجيب محفوظ، ففي ختام " السكرية " مشـهد مـؤثر إذ تـدرك الوفـاة أحمـد عبد الجواد الذي كان بطل الجزءين السابقين: قصر الشـوق وبين القصرين، وفي الوقت الذي يستعد الجميع للفراق بأوجه حزينة وقلوب متفجعة يحل نبأ مـيلاد طفـل جديـد: أحـد الأحفاد(١٩٨).

وفي أعمال **ديفيد هربرت لورنس** تبزغ فكرة الميلاد الجديد في ختام " قوس قزح " ونساء عاشقات كما تظهر في قصيدة وردث ورث من مجموعة الأغاني العاطفية lyrical ballads التي أصدرها مع كوليردج بصورة أخرى، إذ يقابل

---

١٩٧) يشمل أدب الخلود المصري طائفة من التصورات منها: مـا وصـفته متـون الأهرام وكتب الخلود، وهنا نشير إلى كتاب العالم الآخر (يمـي دوات) الـذي نقلـه للعربية مع شرح واف للعلامة محسن لطفي السيد، راجع أيضا: فايز علي الديانـة، ٧٦ – ٩٤، Hornung, unter welt.,

١٩٨) الزمان هو البطل الرئيسي وإن يكن مستترا في أعمال نجيب محفـوظ لاسـيما الثلاثية. وفي رأينا أن دراسته للفلسفة عممت لديه الشعور بأهمية الزمان وصـراع الإنسان ضده. راجع الثلاثية وغيرها من أعمال ذلك الأديب الكبير، وكذا محاضرتنا عنه التي ألقيناها بالقاهرة أعوام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠.

الشاعر طفلة صغيرة بريئة ليسألها عن عدد ذويها فتجيبه بأن عددهم سبعة ويحاول الشاعر أن يقنعها بأن الأموات والأحياء لا يجتمعون وأن عددهم خمسة، ولكنها ترفض هـذا الـرأي وتصر على رأيها الذي يعبر ببساطة عن اتصـال المـوت بالحياة " اثنان انتقلا إلى القرية...ومضى اثنان للعمـل فـي البحر.. أما أخي وأختي الصغيران.. فيرقدان في المقبـرة.. وإلى جوارهما أعيش وأبي وأمي.." كيف؟ اثنان في القرية.. واثنان في البحر.. فكيف يا صـديقتي عـددكم سـبعة...؟ وضحي لي.. فانطلق صوتها يؤكد.. سبعة، سـبعة.. فهنـا تحت صفصافة المقبرة يرقد اثنان أيضا[199]".

---

[199]) **عماد حاتم**: تاريخ الآداب، ص ٣٠٣ – ٣٠٧.

تعبيرات سارة

تبدو بعض الصور النادرة في المعلقة مثل الكشـوف الجغرافية بتعبير **سليمان العطار** ومنها:

١- **قيد الأوابد**: وهي تعبر عن جمال الحركة الـذي تحول إلى جلال، وتوحي بانطلاقها من السكون، واتسـاعها لتشمل الحركة في الزمان (الآباد) وحركة الأوابد جميعها أي الوحوش. وقيد الأوابد التي اشتهر بها امرؤ القيس (أول من قيد الأوابد) في كلمة واحدة (كلمتـين متضـايفتين). يقـول **سليمان العطار**: " إن سـرعة الجـواد الخارقـة المتعـددة الاتجاهات في آن: مكر مفر مقبل مدبر معا – تجعلـه قيـدا لكل الوحوش، لكنه يدركها أينما كانت على وجه البسـيطة، والقيد سكون وضيق يمثل حركة واتساعا. [٢٠٠]

٢- **عمايات الرجال**: عبرت هذه العبارة عن عيـب مثل العمى لدى الرجال إذ يلومون الشباب ويتهمونهم بالخرق على أفعال كانوا هم أنفسهم يأتونها في صباهم. " إنها قضية فلسفية واجتماعية معقدة ذات أبعاد سيكلوجية يركزها الشاعر

---

[٢٠٠]) **سليمان العطار**، شرح، ٤٧ – ٤٨.

بفضل اكتشافات العاطفة في بناء جميل ولهذا ليس مصـادفة أن يكون البيت التالي:

ألا رب خصمٍ فيـكِ ألـوى رددتُـه نصيحٍ على تعذالـهِ غيـر مؤتَـلِ[٢٠١]

٣. مكر مفـر مقبـلٍ مـدبرٍ معـا كجلمودِ صخرٍ حطه السـيلُ مِـن عـلِ

وكأن الشاعر يصف جوادا خرافيا يتحرك في كـل الاتجاهات مصداقًا لوصفه بأنه قيد الأوابـد، فهـو مسـيطر بحركته على العالم. وهو في رأينا يرمز – فيما يرمز – إلى صورة الأنا المتمردة الطامحة إلى النفوذ الأسمى.

وجلمود تكثيف لتلك الحركـة جميعهـا، إذ يسـقطه السيل – مصدر الحركة من علٍ. " إن حركة الجواد تسيطر على العالم كله وتخترع جهازا لم يسبق له مثيل، ولم يصـل إليه الإنسان حتى زماننا.. والجهاز المذكور في هذه الصورة إرهاص بحلم الشاعر في الأبيات: إنه السيل.

٤. إذا ما اسبكَرت بين درع ومِجـول: أي إذا مـا طالت قامتها بين (لابسة) المجـول أي الصـبية الصـغيرة ولابسة الدرع أي الفتاة المكتملة. وحذف المضاف – وهـو

---

[٢٠١]) المرجع السابق، ٤٨.

المعنى المقصود – شائع في أساليب الجاهلين من الشـعراء. وفي التعبيرين استعارة مكنية بطبيعة الحال. ويقال إنه حذف المضاف في الحالين لدلالة الكلام عليه.

٥- أساريع ظبي أو مساويك إسحل: قال ذلك فـي تشبيه أصابعها في بياضها ونعومتها بنوع من الدود، وفـي لونها وريحها بالمساويك على نحو ما أوضحنا في الشرح.

٦- وليلٍ كموج البحر: وهذا التشبيه جمع خصائص الحركة والاستمرار والقوة، وعبـر عـن ديمومـة الليـل المصاحبة لاستمرار الهموم.

٧- ووادٍ كجوف العير: هنا تشبيه الوادي المنبسـط المرئي بغير المرئي أو ما لا يمكن تصوره إلا ظلاما دامسا كالمقبرة وما ينْطوي عليه من مجهول، وقد أوضحنا سلفًا ما فيه من عناصر أسطورية ونضيف أن تشبيه المرئـي بغيـر المرئي أو المعنوي ظاهرة سائدة في شعر الرومنسيين وهذا ما سنوضحه لدى تناولنا للرومنسية الحديثة. إذن فالرومنسية لها أصول قديمة.

٨- ومن يحترثْ حرثي وحرثك يهـزل: والتعبيـر فضلاً عما فيه من استعارات – يعد بصورة كلية كناية عمن

يذهب جهده هباء أو يعمل بلا فائدة، ورمـي الشـاعر إلـى التبذير والإسراف.

٩. وقد أغتدي والطير في وكناتهـا: كنايـة عـن البكور، والتعبير يوحي باستغراق الكون كلـه فـي الظـلام وخلوده إلى السكينة والنوم، وقد كرره في مطولته:

وقد أغتـدي والطيـر فـي وكُنَاتِهـا لغيثٍ مـن الوسـمي رائـده خـالِي

وسيرد أيضا في وصف ابن الرومي حين يقول:

وقد أغتـدي للطيـر والطيـر هجـع ولو أوجستْ مغداي ما بـتْن هجعـا

والتعبير يوحي بأن الشاعر يتسلل خفية حتى لا يوقظ الطيور، ومن الممكن أن نتأمل هنا رمزية ما للطيور، فلعلها ترمز للرقيب، وقد ترمز لأرواح الأسلاف كما كانت ترمـز في الأسطورة القديمة.

١٠- دريرٍ كخذروف الوليد: أصبح هذا القول مـثلا ثائرا في تشبيه سرعة الجواد الخاطفة، وصورة الوليد – أي الطفل – الذي يلهو بخذروفه تنقل لنا مدى إصـراره علـى إحداث أقصى سرعة ممكنة.

١١- متى ما ترق العين فيه تسفل: إشارة للإعجاب بالشيء والانبهار به حتى لا يكاد المرء يرفع عينيـه عنـه، فكأنها تسمرت بين بدايته ونهايته لا تتجاوزه.

١٢. نزولُ اليمانِي ذي العيابِ المحمـل: هذا التعبير يوحي بالثراء، والمقود (التاجر) اليماني، وقد حـذف الاسـم لدلاله الكلام عليه كما كان شائعا في الشعر الجاهلي.

ولعل هذا التعبير وغيره من التعبيرات المحكمة يؤكد ما قاله (ويتمان) Walt Whiteman: إن كل الكلمات مزودة بطاقة روحيه، ولا شيء أكثر روحيه منها(٢٠٢)".

ونحب أن نوضح أن الفن يكمن في طريقة إضـافة الكلمات وتنسيقها في العبارة، لأن الألفاظ في ذاتها لا تقـوم بما تحدثه العبارات من دلالات ممكنة.

استعمالات لغوية نادرة:

منها استخدام أسماء الأدوات (صيغة مِفْعل) لوصف الجواد، فهو مكر مفر مسح. واختيارها راجع لما فيها مـن مبالغة تزيد عن صيغ المبالغة المعروفـة، وإن كـان هـذا الاستخدام نادرا(٢٠٣). ومن أمثلته: خطيب (مصقع)، ومسـعر (للحرب) كما في قول البارودي: -

مِسـعر للـوغى أخـو غُـدواتٍ ... تمـلأ الأرض والسـماء رماحـا

---

(٢٠٢) **مصطفى مندور**، اللغة والفكر، ٣١.

(٢٠٣) **العطار ، شرح، ٤٩.**

وقد استخدم امرئ القيس هذه الصفات محل الاسم (وهي صفة أسلوبية شائعة في الشعر الجاهلي)، وهي كلها – لمـا فيها من مبالغة – ترمز إلى همة الحصان العاليـة، وكونـه (أداة) الخروج من الهم الذي ألم بالشاعر، وتحيـق حلمـه. (ومسح) تؤكد صلة الجواد بالسيل الذي "أضحى يسح المـاء حول كتفيه (أو من كل فيقة)".

الباب الثالث

الشعر بعد العصر الجاهلي

عصر صدر الإسلام والعصر الأموي

كانت ثمة إرهاصات بمجيء الإسلام، ومع بعثة محمـد عليه السلام بدأت تتلاحق في مركز الجزيرة العربية لتـؤثر في أرجاء المعمورة من أقصاها إلى أقصاها. وفترة تاريخية هذا شأنها لا يمكن تجاهلها، أو تجاهل تأثيرها فـي الحيـاة العقلية والأدب والشعر.

فقد أمسكت التغيرات الجذرية بتلابيب المجتمع، فانتـاب النفوس صراع عميق بين تراث جاهلي ديني جمـع أشـتات المذاهب والمعتقدات، وبين بعثة دينية جديدة يراهـا النـاس رأي العين فكأنهم في منام أو رؤيا، وبدلا من الحرية التي لم تعرف القيود في الجاهلية بتعبير شوقي ضيف غدت المثالية الروحية هي المرجع الأعلى للسلوك. [٢٠٤] وفـي رأينـا أن

---

[٢٠٤]) راجع: **شوقي ضيف**: التطور والتجديد في الشعر الأموي، ١١ – ١٢. ونوضح أن العرب في الجاهلية عرفوا الحكمة والأخلاق واحترام الأحلاف والمواثيق ونصرة صاحب الحق ولو كان ضعيفًا، ومن حكماء شعرائهم: زهير بن أبي سـلمى الـذي فضله عمر بن الخطاب - رضي ا عنه - لأنه كان حكيما، وكان لا يعاظـل بـين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه. وكذلك فضل جرير أو أهل النظر زهيرا، ديوان البارودي، راجع: ابن سلام: **طبقات**، ٢٩، وقارن: قدامة: **نقد الشـعر**، ص ٥ وأيضا. وعن شعر الأخلاق آنذاك راجع: **محمد أبو الأنوار**، الشعر الجاهلي، ص ٢١ عن المثقب العبدي، وص ٤٧ عن وصية ذي الأصبع العـدواني، ص ٢١٥ عن معلقة زهير ابن أبي سلمى، ومواضع أخرى، وعن الوصايا راجـع: **المـوافي**: قراءة ص ٢٧٥ – ٣٢٤.

حرية الإنسان كانت نسبية ولم تكن مطلقة أبدا، وإن وضـع الإسلام ضوابط واضحة لها فإن هذا لا يعنـي أن الجاهليـة كانت عصر فوضى شاملة.

وما اعترى النفوس من فكر عميق وقلق امتد ليهز دعائم اليقين الذي بدا أنه استقر قرونا عديدة، ومع ذلك الاسـتقرار شهد الشعر الجاهلي – في اعتقادنا – نهضات عديدة لم تكن مرحلته السابقة على الإسلام ألا أخرها. فلما جـاء الإسـلام تركزت رسالته في إرساء دعائم جديدة اقتضت بالضـرورة زعزعة ما استقر من دعائم، وربما ذهب الحماس بـالبعض إلى حد المطالبة بالتغيير الجذري واستئصال شأفة الجاهليـة بحلوها ومرها، وخيرها وشرها إمعانا في الامتثال لرسـالة التوحيد واحترازا من الشبهات. (٢٠٥)

---

٢٠٥) يذهب **عبد القادر القط** في تحليله لتلك الفترة بناء على شواهد تاريخيـة وأدلـة موضوعية إلى أن الشعر خبت جذوته آنذاك. راجع **القط**: الشعر الإسلامي والأموي، ص ٩. ومن طريف ما قاله ابن قتيبة في هذا الصدد أن ا لم يقصر الشـعر علـى زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم.. ابن قتيبة: الشعر والشـعراء، ص ٧. ويقول البارودي في مقدمة ديوانه: "ومن عجائبه تنافس الناس فيه، وتغـاير الطبـاع عليه، وصفو الأسماع إليه، كأنما هو مخلوق من كل نفس، أو مطبوع في كل قلـب، فإنك ترى الأمم على اختلاف ألسنتهم، وتباين أخلاقهم، وتعدد مشاربهم، لهجين بـه،

وقد علق بالنفوس شيء من الشك تجاه الكهان والسحرة وعدا هذا الشك إلى الشعر والشعراء، فالشعر وإن اختلف عن الكهانة فقد تقاطعت دائرته مع دائرتها في بعض الأحيان؛ فأخِذ بجريرتها كما يؤخذ الأب الطيب بجريرة ابنه الشرير.

على أية حال انشغل المجتمع الجديد في المدينة ومكة بترسيخ دعائم الإيمان فاستعرت الحرب لأسباب عديدة بين المؤمنين وغير المؤمنين، وربما كان غير المؤمنين أشد حماسا للدفاع عما ظلوا يؤمنون به ردحا من الزمان، فالاعتياد له سلطان على النفوس أي سلطان! [٢٠٦]. وظهر هذا الصراع في الشعر، فشعر المكيين الذين حادوا الدعوة المحمدية ما انفك متأثرا بميراث الجاهلية، وأما المدنيون الذين نافحوا من أجل الدعوة فتأهبوا للدفاع عنها والذود عن حِماها. ونبه حسان وكعب وغيرهما في هذا المضمار، وأسعفهم في هجاء خصومهم المعجم الشعري الجاهلي ذاته.

عاكفين عليه، لا يخلو منه جيل دون جيل، ولا يختص به قبيل دون قبيل"... **ديوان البارودي** ١: ٥٦ – ٥٧.

[٢٠٦]) راجع ما قاله **شوقي ضيف** بتفصيل أكبر في كتابه: التطور والتجديد ص ١٣ – ١٨ وقد تناولنا باختصار شعر حسان بن ثابت وأمية بن أبي الصلت وكعب بن زهير في دراستنا عن : **الأدب المصري**: ٣ : ٣٧.

هكذا انشغل الناس بالجهاد العملي، وانخرطوا فـي أدب القرآن وتوجيهات النبي صلى ا   عليه وسلم فاعتبروها مثلهم الأعلى وأدبهم أو البديل عن الأدب الذي ظل سائدا حتى ذلك الحين. وكان هذا من شـأنه هجـر الأدب القـديم برمـوزه ودلالاته هجرا شدد منه الحرص علـى التمسـك بالديانـة الإسلامية، فانحلّت عراه. وقد واكب هذا التحـول العقـدي معارك مستمرة وحروب طاحنة فـي الـداخل والخـارج، فأنصار الدين الجديد يريدون في فترة وجيزة أن ينجزوا مـا عجزت عنه الأوائل، فأتوا شيئا فريا.

والمجتمعات الإنسانية في كل زمان ومكان حين تنشـغل بمثل هذه المهام الكبرى تعيش فترة كمون فكري تتسم بالقلق والشك والحذر، مما يبدو معه أن القرائح قد تجمدت، وما هي في الواقع إلا فترة إعداد لنهضة مقبلـة ستشـمل العصـر الأموي بكامله، لتزداد في العصر العباسي، من هنـا عـاش الشعر فترة حرجة في عصر الإسلام الأول. علينا أن نعترف بهذا، ونؤكد أنه من حسن الحظ أن الرسـالة الجديـدة لـم تعارض الشعر في جوهره، ولم تساندِ باقتلاع جذوره، بل أن

العكس هو الصحيح، إذ جاءت تلك الرسالة بالقرآن معجـزة بيانية ذات أياد عظمى على البلاغة.[٢٠٧]

وثمة تفسير للآية القرآنية: ﴿ والشعراء يتبِعهم الغَـاوون، ألم تَر أنهم فِي كُل وادٍ يهيمون. وأَنهم يقُولُون ما لاَ يفْعلُـون إِلا الذِين آمنُوا وعِملُـوا الصـالِحاتِ وذَكَـروا ا كَثِيـرا وانْتَصروا مِن بعدِ ما ظُلِموا، وسيعلَم الذِين ظَلَموا أَي منْقَلَبٍ ينْقَلِبون﴾ (الشعراء/ ٢٢٤: ٢٢٧). فيذهب مصطفى الشورى إلى أن الآية تشير إلى سجع الكهان الـذين كـانوا يضـلون الناس عن قصد ويدعون النبوة وما إلى ذلك من ضلال. كما يحلل القط آيات القرآن التي ذكرت الشعر والشعراء؟، مفندا دعاوى أولئك الذين يزعمون أن القرآن ذم الشعر والشعراء، فهي في رأيه تنفي أن يكون النبي شاعرا، ولكنها لا تتعرض للشعر بخير أو بشر، وتستثني آيات سورة الشعراء المؤمنين المحسنين[٢٠٨].

---

[٢٠٧]) من الدراسات القيمة التي تناولت القرآن بوصـفه البلاغـي الأدبـي العلامـة **محمد أبو زهرة**: "القرآن المعجزة الكبرى".

[٢٠٨]) **القط:** في الشعر الإسلامي، ١٠ – ١٢. وكون رسول ا صلى ا عليه وسـلم ليس شاعرا لا ينقص من قدر الشعر، وقد أورد ابن رشيق في الرد على كاره الشعر أشياء منها: أن الرسول أنشأ منبرا لحسان كي ينشد منه شعره، وأن للصحابة أقـوالاً في مدح الشعر، وأن النبي استمع لشفاعات الشـعراء ومـنهم كعـب، وأن الخلفـاء

ولكن الجهاد الروحي والعملي أدى بطبيعة الحـال إلـى استنزاف الجهد والطاقة في إبداع من نوع جديد، وهو تأسيس مجتمع جديد وإيمان جديد.

وقد استقبل الشعراء هذه التغييرات استقبالا مناسبا فبدا لو أن شعراء الجاهلية الأخيرة قد أدوا رسالة أدبية عظمى قد تم تمامها، وكأنهم يمهدون لنزول القرآن: المعجزة الكبرى. ولم يتبقّ بعد مجيء الإسلام من أولئك الشعراء إلا القليل ممـن عدل معجمه الشعري وأغراض القصيدة بدرجة أو بـأخرى ليلائم الروح الفكري الجديد، ويستشهد القط بما رواه شـوقي ضيف ويحيى الجبوري عن الحطيئة والأعشى، ومنزلتهمـا الكبيرة، فقد سلك الحطيئة نهج زهير فـي العنايـة بتجويـد الشعر وتنقيحه، وكان يقول: خير الشعر الحـولي المحكـك، كما أن له مطولات غنيـة بالتشـبيب ووصـف الصـحراء ووحوشها وحيواناتها الأليفة ويضيف الجبوري أنه لم يتبـق

والقضاة والفقهاء قد أنشأوا القصائد. راجع: المختار مـن العمـدة، ص ١٠ – ٢٢. وعن شعر حسان قارن: قدامة: نقد الشعر، ص ٦.

من فحول الشعراء البارزين عند ظهور الإسلام غير الحطيئة والأعشى(٢٠٩).

ويبدو أن الشعراء في العصر الأموي بـات علـيهم أن يوفقوا تعاليم الإسلام من جهة وتقاليد الشعر العريقة من جهة أخرى. كما أن نظام الحكم الجديد في دمشق صارت له اليـد الطولى في اجتذاب شعراء البلاط، فـازدهر شـعر المـديح (الشعر الرسمي)، واليوم تأثر نفر من النقاد بالنزعة الانتقائية في النظر إلى التراث الشعري، ومن ثم الحكم عليـه حكمـا عاما، فبرامج التعليم الرسمية تقدم لنا عادة الفرزدق وجرير – وأحيانًا الأخطل – على أنهما رائدا الشعر الأموي، وتدور التساؤلات حول أيهما أفضل من الآخر، وينحصر النقد مـن ثم في قضايا جدلية لا تفيد كثيرا، ويتعلم الـنشء أن الشـعر الأموي ليس إلا نقائض هذين الشـاعرين المليئـة بالهجـاء والسباب المتبادل. مع أن هذا ليس كل ما هنالك.

---

(٢٠٩) **القط**: المرجع السابق، ١٤ – ١٥. وقد قال أصـحاب الأعشـى إنـه أكثـرهم عروضا وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويله وجيده، وأكثرهم مـدحا وهجـاء، ونظرا وصفة، وأول من سأل بشعره، وقال مفصلوه إنه كالبازي يضرب كبير الطير وصغيره، ونظيره في الإسلام جرير... راجع ابن سلام، طبقات، ص ٢٩ – ٣٠.

على أن النقائض كانت صدى للمناظرات، فالشاعر فيهـا يتصدى للدفاع عن قبيلته مثلما يدافع العالم في المناظرة عن وجهة نظره ... وقد اغتذى الشعراء بثقافة موسوعية لاسيما في سوق المربد.. وكل من الشاعرين يستقصي تاريخ القبيلة المجاورة ليعرف مساوئها وهزائمها ويسلط عليها سهام نقده، بينما يظهر حسنات قومه ويضخمها.. إذن فشعر النقائض لم يكن مرادا سهلاً ولا منهلاً مباحا. ذلك أنه يحتاج بعد النظـر وسعة الأفق والقدرة على المباراة والمناجزة وتفنيـد حجـج الخصم مهما تكن قوتها... [٢١٠].

فلجرير قصائد رقيقة شملت الغزل والرثاء وغيرهما من الأغراض، وللفرزدق شعر رقيق في مديح آل البيت، أما ذو الرمة الشاعر الوصاف الذي أبدع فـي وصـف الصـحراء وحيوانها وطبيعتها فلا يكاد أحد يذكره. ولا يكـاد الـدارس يعرف شيئًا عن شعر الغزل بنوعيه: **الصريح** (مدرسة عمر ابن أبي ربيعه) الذي تبلورت على يديه القصـة الشـعرية،

---

[٢١٠]) راجع: **شوقي الضيف**: التطور والتجديد، ص ١٦٦ – ٢٠٢ عن شعر النقائص لدى جرير والأخطل، وجرير والفرزدق. وقارن كتاب النقـائض: نقـائض جريـر، والفرزدق – ليدن – مطبعة بريل ١٩٠٥، أيضا:**صلاح عبد التواب**، الحياة الأدبيـة، جـ: ٦٧ – ٨٢.

والعذري (جميل بن معمر، وقيس بن ذريح، وقيس بن الملوح...). وفضلاً عن هذا ظهر الشعر السياسي وشعر الزهد. فثمة إذن اتجاهات مختلفة لا يلغي أحدها الآخر ولا يستثنيه، كما لا يعني هذا تصنيف الشعراء في مدارس أو فئات بعينها، فالشاعر الفحل يرتاد أغراض الشعر جميعها وإن آثر أحدها واختصه بأغلبية قصائده.[٢١١]

وما أنفك الشعر في العصر الأموي مرتبطًا بالسياسة فقد كرست الدولة الأموية العصبية القرشية، وانشقّ عليهم المعارضون ومنهم شيعة علي رضي الله عنه، والزبيريون الذين مدهم الشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات مشيدا بحكم مصعب بن الزبير في مكة، وكان قد تمرد على سلطان دمشق.

وأما **الخوارج** فرأوا أن الخلافة حق لكل مسلم وفق كفاءته بعيدا عن العصبية، وشاعرهم العظيم قطري بن الفجاءة مشهور بحكمته وشعره الجزل.

---

[٢١١]) عن الشعر العذري راجع: **القط**: في الشعر الإسلامي، ص ٧١ – ٧٧، صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية في العصرين الأموي والعباسي: ٢: ٨٢ – ٩٨.

وأما **الكميت بن زيد الهاشمي** (٦٠ – ١٢٦ هـ) فقد دافع عن أحقية آل البيت في الخلافة، وخاصم الأمويين وعرض بهم في شعره وإن اشتغل فترة بمدحهم، وقد نشأ في الكوفة نشأة حضرية بخلاف النشأة البدوية لشعراء أُخر في عصره، وكان لتشيعه وارتياده مجالس العلم والنظر أثر في قوة حجته وإحكام منطقه؛ مما أعطى شعره جمالا وصدقا وميزه عن غيره تمييزا، وقبل أن يسلس قياده لمذهب الشيعة كان يرتاد مجالس الأمويين، وإنما تحول عنهم فيما هو راجح في عهد خالد القَسري.. لهذا اختص بشعر ذي طابع خاص فلم ينتقل بين أغراض الشعر كما فعل غيره.. ولهذا السبب لا زلنا نذكره بقصائده الفذة: **هاشميات الكميت**[٢١٢].

وإذا كان الخلفاء قد دفعوا الشعراء للتهاجي فخرا بالنسب والجاه، أو للوقيعة بين القبائل فإن مجامع الأدب الزاهرة كان لها أثرها في النهضة الأدبية، وقد تميز من بينها سوق المربد الذي غطّت شهرته سوق عكاظ العتيق، وآية هذا أن

---

[٢١٢]) عن هاشميات الكميت وصاحبها راجع: **ضيف**: التطور والتجديد، ٢٦٨ – ٢٩١، وقارن: **صلاح عبد التواب**: الحياة الأدبية: ٤٢ – ٤٩.

كتب التراث نقلت لنا أحداث ذلك العصر وأخبـاره وأدبـه وقصصه وشعره عن تلك السوق[٢١٣].

وفي العراق لاسيما البصرة والكوفة ازدهـرت مجـالس الأدب والفكر إذ كانت بشكل ما امتدادا للحضارة القديمة في بلاد الرافدين.. كما كان (للموالي) أثرهم في ازدهار الشـعر والفنون والعلوم، فهم أهل حضارات قديمة، وأصـحاب رأي ونظر في المسائل الفكرية، وقد بلـغ تفـاخرهم أن اضـطر الخليفة هشام بن عبد الملك إلى طرد الشاعر إسـماعيل بـن اليسار إذ بالغ في الفخر بقومه من الفرس لدى مدحـه ذلـك الخليفة، وأدى هذا لظهور النزعة الشعوبية.

---

[٢١٣]) **صلاح عبد التواب**، المرجع السابق، ص ٩ وما بعدها.

الطبيعة ورموزها في الشعر الأموي

تمهيد

يرى بعض النقاد أن التغيرات الاجتماعية والسياسية التي حلّت بحلول العصر الأموي أدت إلى انحراف واضـح فـي صور الطبيعة والحيوان في الشعر. ويضربون لذلك الأمثال، ففي مجال بكاء الأطلال والوقوف بها كان يغلب على الشعر الجاهلي فكرة رفض الموت والاندثار، والحرص على بعـث الطلل إلى الحياة ولو شعوريا. أما في الشعر الأمـوي فقـد تراجعت هذه الفكرة أمام الشعور الجياش بالفقـد وانتصـار الموت وهو شعور زكاه الإحساس بالإحباط النفسـي نظـرا لتفشي المظالم بعد فترة الإسلام المبكرة(٢١٤). ويـرى النقـاد كذلك أن الغزل الأموي اصطنع معجما خاصا، من ألفاظـه: الفقد والخوف والأسر، ومن أفكاره وصف الرحيل المطلـق للمرأة والناقة الهزيلة الحوصاء.. إلى آخر تلـك التعبيـرات التي عكست آلام الشعراء وقلقهم الوجودي. (٢١٥)

٢١٤) **ثناء أنس الوجود**: صور الطبيعة، ص ٥، وما بعدها. وقارن **القط**: في الشعر، ص ٣٩٠ ومواضع متفرقة.

٢١٥) **ثناء أنس الوجود**: صور الطبيعة ، ص ٦.

ويقال مثل هذا في وصـف الفـرس والثـور والحمـار والصحراء، فالجواد صار هزيلاً أحوص كالناقـة، والثـور اكتسب مكانته الأرستقراطية بعد ما كـان يشـبه بـالحرفي ويرمز للشخص العادي، فهو الفيخمان والمرزبان، وأخيـرا المخمور الذي يصور حالة القلـق الاجتمـاعي المسـيطرة، والحمار الوحشي تأكدت فيه صورة الكائن اللاهـي المولـع بالغزل الأناني الحريص على الحياة، وهو من ثم لا يواجـه مصيره بشجاعة، بل يخاف على أتنه ويغار عليهن... وقـد كللت هذه الخلال صورة المعاناة، فبدا الحمار مثل أصـحابه مهزولاً أحوص. (٢١٦)

وأما الصحراء فقد احتفظت بصورتها المهلكة التي كانت لها في الجاهلية، على حين يقوم السيل بتدمير كل شيء فيها وإهلاكه، فلا يبقي ولا يذر. (٢١٧) وفيما يلي نتناول صـورة الثور وما طرأ عليها من تغيير في العصر الأموي.

ظل **الثور رمزا مقدسا في الجاهلية،** فكان أحد الرمـوز المقدسة لود أو المقه إله المقر، والدلائل تشير إلـى انتشـار

---

[٢١٦]) المرجع السابق، ص ٧ – ٨، ٦٢ وما بعدها، ١١١ وما بعدها، وقارن: **القـط**: في الشعر، ص ٤٠٣.

[٢١٧]) **ثناء**: صور الطبيعة، ص ١٥٣ وما بعدها.

عبادته ومظاهر تقديسه في ربوع شبه الجزيرة العربية. ولا غرابة في هذا، فالثور قد ارتبط منذ القدم بدلالات عدة منهـا الخصوبة والقوة، فاعتبره المصريون إلها وابنا روحيا للإلـه بتاح إله الخالق والفنانين، ودمجوه في النيل فاعتبروه القـوة الكامنة للحياة والخصوبة في مياهه، وأسموه عجبى، وحرفَ اليونان اسمه إلى أبيس APIS، وأقيمت له المعابد والمدافن، منذ فجر حضارتهم، وفي العهد اللاحق مع قـدوم اليونـان والرومان (منذ ٣٣٢ ق.م) زاد انتشار عبادته في طول البلاد وعرضها، ولا تزال مدافنه المنيفة الفخمـة شـاهدة علـى ازدهار عبادته، ويطلق عليها اسم السيرابيوم[٢١٨] وهي تقوم في سقارة.

وإذا كان لا مندوحة لنا عن الاختصار فإن ما قدمناه عن الثور المقدس وعبادته يعتبر مدخلاً أساسا لاستيعاب الرؤيـة التي يزعم النقاد أنها استجدت في العصر الأمـوي. فـالثور أضحى أميرا أو أخا للأمير، أو فيخمانا، أي: عميـد القريـة وكبيرها، أو مرزبانًا أي: حاكما. ويبدو على فخامتـه هـذه مخمورا. ولا غرابة في هذا، فاعتبار الثور إلها كمـا فعـل

F. Aly, Apiskutl, S.S ٣٦ - ٤٨ (٢١٨

القدماء – في مصر والجزيرة العربية وغيرها – لم يعد أمرا مقبولاً في ظل تعاليم الإسلام. ولعل الرغبة الكامنة في إهانة ذلك الرمز المقدس جعلت منه حاكما مخمورا لا يعـي مـا يفعل. فالسخرية في هذه الحال تكون إذن بدافع الإعلاء مـن شأن الديانة الجديدة. وأما إذا اعتبرنا الثور رمـزا سياسـيا يتمثل فيه الشعراء (المعارضون لحكم بنـي أميـة) الخليفـة الحاكم أو من ينوبه، فالمقصود بذلك إذن توجيه سهام النقـد للنظام الحاكم الذي ظل يحظى بمعارضة أصيلة طوال عهده رغم ما تمتع به من نفوذ، تظهر تلك المعارضة مـثلاً فـي شعر الخوارج وشعر الأنصار الهاشميين من أمثال الكميـت ابن زيد، كما تظهر في شعر الفرزدق نفسه الذي ذاع صيته في الهجاء.[٢١٩]

لم يخلع الشعراء إذن عن الثور هالة التعظيم وإن قلـت درجتها وخفت حدتها، والمظنون أنهم اتخذوه – ربما بطريقة لا شعورية – ليكيلوا نقدهم للحكام دون أن يقعوا في مـأزق

[٢١٩]) عن شعر هؤلاء راجع: **رشيد يوسف**: تاريخ الآداب: ١: ١٨٥ (عن الفرزدق) و**صلاح عبد التواب**: الحياة الأدبية: ١٣٢ – ١٣٦ وكذا **القـط**: في الشعر، ص ٢٧٨ عن الكميت والهاشميين وص ٣٧٥ عن الخوارج.

السب المباشر – يظهر هذا مثلا في قصيدة العجاج التي يقول فيها: (٢٢٠)

يمشـــي بأنقـــاءِ أبـــي جريـــر	**مشـــى الأميـــر أو أخـــي الأميـــر**
يمشي السبطْرى مِشْـية التحبيـر	**كفيخمـــــان القريـــــةِ الكبيـــــر**
أو مرزبـــان القريـــةِ المخمـــور	**دهقـــــن بالتـــــاج وبالتســـــوير**

فهو يمشي إذن في رمال موضع يسمى أبا جرير وكأنـه الأمير أو أخو الأمير، ويمشي السبطرى أي: الخيلاء، ومشية التحبير أي: التعظيم إذن فالمرادفات تضفي عليه كل أسـباب العظمة والزهو. وهو الفيخمان النبيل أو المرزبان ذو التاج.

ولا نشك في أن ثمة علاقة جوهرية في هذه التشـبيهات تجمع بين الثور والمشبه به، فهو حيوان ما انفك متفردا يحلي رأسه قرنان حادان (كان القدماء المصريون يصورنه حاملاً قرص الشمس بينهما سواء في التماثيل أو النقوش).

وكان الملك المنتصر يحمل لقـب "كانخـت" أي الثـور المنتصر، بل كان يصور في كثير من الأحيان في هيئة ثور ينطلق في قوة وجبروت ليهدم قلاع الأعداء ويطأهم بأقدامـه

---

(٢٢٠) عن العجاج وقصيدته راجع ديوان العجاج.

ويدميهم بقرنيه [٢٢١]. وإذا تأملنا لفظة (المخمور) في سـياق أبيات العجاج السابقة، فربما صح أنها جاءت في موضـعها لتفضي قوة على قوة الثور الطبيعية، إذ تذهب الخمر بالعقل – إن جاز التعبير – فتنطلق القوة المدمرة من عقالها لتذكرنا بالبقرة المخمورة في أسطورة هلاك البشرية التـي انـدفعت بكل قوتها لتنفذ مشيئة رع في عقـاب البشـر وإهلاكهـم. والسؤال الآن: هل يمكن أن تحمـل أبيـات العجـاج هـذه الإشارات الأسطورية أو بعضها؟ من الجائز جدا. لأن مثـل هذه المعتقدات الأسطورية لا تموت لا تختفي مـن ذاكـرة الأجيال، وربما ساعدت الظروف المحيطـة علـى إذكائهـا وتقوية دلالاتها.

على أنه من المحتمل أيضا أن يكون ثمة أثر لحال التمدن التي طرأت مع الفتوحات وتأسيس العاصـمة الجديـدة فـي دمشق وما صحب ذلك من استقرار فـي حواضـر جديـدة

---

[٢٢١]) كما هي الحال في لوحة نعرمر التذكارية التي ترجع لعصر توحيـد القطـرين. وثمة لوحات تذكارية أخرى ترجع لتلك الفترة المبكرة، ويرى البعض أنهـا كانـت تستخدم صلاية لصحن الكحل كتلك التي ذكرها امرؤ القيس قائلاً "مداك عـروس أو صلاية حنظل" راجع أيضا: **فايز علي**: فلسفة التاريخ: ٢٣ وفيه إشـارات لمؤلفـات Petrie, Ereier, Kaiser وآخرين غيرهم.

أتاحت للعرب فرصة اللقاء بالحضارات الأخرى عن قـرب. بل من الممكن جدا أن هذا الوضع الجديد أصبح له أثر على تصور الشعراء للحيوان وعالمه القديم. فألفاظ مثل مرزبـان وفيخمان لم تكن شائعة ولا معهودة فـي معجـم الشـعراء الجاهليين، وتشبيه الثور بهما إنما يعكس أثر الثقافة الجديـدة ثقافة الحواضر التي أتاحت للشعراء أن يطِلعوا على أفكـار جديدة، ويجتهدوا في استحداث تشبيهات جديـدة أو تعـديل الصور القديمة.

وفي قصائد أخرى يبدو الثور كعادته متفردا قلقًا يـأوي إلى ظل الأرطاة. تقول الباحثة ثناء أنـس الوجـود: " فهـو متفرد وحيد قلق عزب بعكس صورة الحمار الوحشـي ذي الضرائر – والثور يصيخ السمع من وساوسه، وهو منكرس (أو منقبض الأعضاء) في كناس يحاول إزاحة رماله فتنهال عليه مرة أخرى. ثم هناك الطبيعـة داخـل هـذا الكنـاس وخارجه. ففي الخارج يجف البقل، وتذوي الأشجار. ويبـدأ البرد الشديد في إلقاء ثقله على الطبيعة – فتتجمـد الأشـياء حول الثور، والرياح الباردة تحيل كل ساكن إلـى متحـرك، وبعنف. ثم الظلام الذي يلف الكون بشملته الحالكـة فـالبرد

والظلام والرياح في الخارج – والظلام وانهيـال الرمـال، والاصطدام بجذور الأرطاة – والوساوس والقلق – في داخل الكناس، وكأن ثمة تحالفًا شيطانيا على إيذاء الثـور – فـي صورة نفسية لا تبتعد كثيرا عن الصورة القديمة في الشـعر الجاهلي، ولذا فالثور الوحشي يتعجل انبلاج الضياء. ولكـن الطبيعة – ما إن ينبلج هذا الصباح – حتى تقذف إليه باختبار أكثر ضراوة، إنها عناصر اللوحة الباقية: الصياد والكلاب – الصياد فقير مهزول الجسد من الجـوع والإجهـاد مهتـرئ الثياب من الفقر، والصيد حرفته الوحيدة التي ورثها عن آباء صيادين فقراء. كلابه جائعة، ومدربة علـى شـرب دمـاء الضحايا كأنها ممزوجة بالعسل. الطبيعة الغاضبة – والأسر والظلام والخوف يقيد الجميع والصياد المحترف – فالصـائد والصيد يحبسان أنفاسهما خوفًا من بعضهما البعض، والخوف من الإخفاق في الصيد، أو النجاة يشل الصيد والصائد معـا. والناس يقيد الثور، والحذر يكبل الصياد، صورة للأسر ممتدة في الشعر الأموي كله، ولكن الصياد يهاجم الثـور فينجـو بسرعته المعروفة عنه – هروبا – ولكنـه يشـعر بالخجـل وبضرورة المواجهة فيعـود ليحـارب وينتصـر (ويـرجم

الصيادين والعفاريت) وكأن السماء هنا – في تحول دلالـي واضح – لا بد أن تشارك البشر في التغلب علـى مـواطن الشر، فالرجم للشياطين والآثمين، وهو لـيس فعـلاً بشـريا خالصا. وإنما كواكب الـرجم يسـلطها ا علـى الفجـار والشياطين. وهنا تتحول فكرة الوضاءة القديمة التي تكشـف عن الشر وأوجه العيب في الحياة إلى حقيقة عملية تشـارك فيها الأرض والسماء لإزاحة ما يدنسها"([222])

وفيما يلي نتناول قصيدة ذي الرمة في وصـف الثـور ونقدم نص القصيدة بشرحها من ديوانه([223]):

أذاك أم نَمِـشٌ بالوشْـي أكرعـه مسـفّع الخـد غـادٍ ناشـطٌ شـبب([224])

---

[222]) **ثناء**: صور الطبيعة، ص ١٢١ – ١٢٢.

[223]) **ذو الرمة**: (ولد حوالي سنة ٧٧ هـ وتوفي بالبادية عام ١١٧ هـ) وهـو مـن كبار الشعراء الوصافين، كما أن له شعرا رقيقًا في الأدعية والابتهالات الدينية، وقد حافظ على تقليد بكاء الأطلال والوقوف بها، وتميز غزله بالرقة والبكاء مع اشـتغاله بالجدل والمناظرات الكلامية، وله شعر في المديح، يمتاز شعره بالصدق والطبيعيـة البدوية لعبارته التي تجات في أسلوبه الجزل ولفظه الغريب. كان هواه مع الفـرزدق في نقائضه ضد جرير نظرا لقرابته للأول، راجع: ديوان ذي الرمة، ط بيروت ص ٣ – ١١ وراجع القصيدة في صفحة ١٢ وما بعدها، راجع أيضـا: الأغـاني: ١٦ / ١٠٦ – ١٠٧ **ضيف**: التطور والتجديد، ٢٤٥ – ٢٤٨.

[224]) نمش: ثور نَمِشٌ، وهو أن تكون في الأكرع نقط سود في بيـاض. أكرعه: الكراع ما بين الكربة والرسغ. مسفع: أسود الخد. غاد: ذاهب

تقيّظ الرمـل حتـى هـز خلفتـه ... **تروح البرد ما فـي عيشِـه رتـب**[225]

ربلاً وأرطَى نَفَـت عنـه ذوائبـه ... **كواكب القيظِ حتى ماتـت الشـهب**[226]

أمسى بـوهبين مجتـازا لمرتعِـه ... **من ذي الفوارس تدعو أنفَه الربـب**[227]

حتـى إذا جعلتـه بـين أَظهرهـا ... **من عجمةِ الرمل أثباج لهـا حبـب**[228]

ضم الظلام على الوحشـي شـملته ... **ورائح من نشاص الـدلو منسـكب**[229]

فبات ضـيقًا إلـى أرطـاةَ مـرتكمٍ ... **من الكثيـبِ بهـا دفء ومحتجـب**[230]

ميلاء من معدن الصيران قاصـيةٍ ... **أعبـارهن علـى أهـدافِها كثـب**[231]

من موضع إلى موضع. ناشط شبب؛ الناشط: الخارج من بلد إلى بلـد. والشبب: الذي تمت سنه وقوته.

[225]) تقيظ: أقام في القيظ. حتى هز: حتى حرك. خلفته: المراد بالخلفـة نبت في آخر الصيف. تروح البرد: هب نسيم فيه البرد. رتـب: مـا أشرف على الأرض. كالدرج: وفيه غلاظة وشدة.

[226]) الربل: نبت في آخر الصيف بلا مطر. الأرطـى: نبـات يشـبه الطرفاء. الذوائب: هنا تعني أغصان الشجر. كوكـب القـيظ: يريـد كواكب حر القيظ. الشهب: جمع شهاب والمراد شدة الحـر كشـهاب النار.

[227]) وهبين أو (وهبان): موضع. الربب والربة: هو ما تصـلح عليـه الإبل.

[228]) بين أظهرها: في وسط الرمل. أثباج الحبب: نوع من الرمل.

[229]) الشملة: الحلة. رائح: مثل عاد: وهو الذي يأتي عشاء. النشاص: ما ارتفع من السحاب و تراكم. منسكب: منصب.

[230]) مرتكم: متراكم. دفء: ما يستر ويتوقى به.

إذا استهلت عليـه غُبيـةٌ أرجـت — **مرابض العين حتى يـأرج الخشـب**[232]
كأنــه بيــتُ عطّــارٍ يضــمنه — **لطـائم المسـكِ يحويهـا وينتهـب**[233]
تجلو البوارقُ عن مجرمـزٍ لهـقٍ — **كأنــه متقبــي يلمــقٌ عــزب**[234]
والودقُ يستن عن أعلـى طريقـة — **جولَ الجمان جرى في سلكِه الثقـب**[235]
يغشى الكنـاس بروقيـهِ ويهدمـه — **من هائل الرمل منقـاض ومنكثـب**[236]
إذا أراد انكراسـا فيـه عـن لـه — **دون الأرومةِ مـن أطنابهـا طنـب**[237]
وقد توجس ركـزا مقفـرا نـدس — **بنبأةِ الصوتِ ما في سـمعه كـذب**[238]

---

[231] ميلاء: معوجة. الصيران: جمع صوار وهو القطيـع مـن البقـر الوحشي. الهدف: ما أسرف من الرمل. الكثيب جمع كثبة وهو البعر.

[232] الاستهلال: شدة وقع المطر. الغبية: الغليظ من المطر. أرجت: أي فاحت بالطيب والعطر. والخشب: يقصد به خشب الكناس.

[233] اللطائم: جمع لطيمة وهي وعاء يمسك فيه المسك. وقيـل: سـوق يباع فيه المسك. يحويها وينتهب: أي يجمعها ويبيعها.

[234] تجلو: تكشف. بوارق: سحاب فيه مطر وبرق. المجرمز: المجتمع المنقبض بعضه في بعض: لهق: أبيض. يلمق: القباء المحشو.

[235] الودق: المطر الشديد. يستن: يجري. الجمان: حـرز يتخـذ مـن الفضة.

[236] الكناس: مرقد الثور. روقيه: قرنيه. هائل متناثر: مهال: منقـاض منهال. منكثب، من الانكثاب وهو: الجمع.

[237] انكراسا: دخولاً. عن له: عرض له. الأرومـة: أصـل الشـجر. أطنابها: عزوقها.

فبـات يشـأزه ثـأد ويسـهره ... تذَؤب الريح والوسواس والهضـب[٢٣٩]

حتى إذا ما جلا عن وجهـه فلـقٌ ... هاديه في أخرياتِ الليـل منتصـب[٢٤٠]

أغباشُ ليـل تمـامٍ كـان طارقُـه ... تَطَخْطُخَ الغيم حتـى مالـه جـوب[٢٤١]

غـدا كـأن بـه جنـا تذائِبـه ... من كل أقطـاره يخشَـى ويرتقـب[٢٤٢]

حتى إذا مالها في الجدر وانتخـذتْ ... شمس النهار شعاعا بينَهـا طبـب[٢٤٣]

ولاح أزهـر مشـهور بنقبِتِـه ... كأنـه حـين يعلـو عـاقرا لهـب[٢٤٤]

هاجت لـه جـوع زرقٌ مخَصـرةٌ ... شوازب لاحهـا التغريـثُ والجنـب[٢٤٥]

---

[٢٣٨]) توجس: تسمع. ركزا صوتا خفيا. القفر: الأرض الخالية. نـدس: فطن. نبأة: صوت خفي.

[٢٣٩]) يشأزه: يقلقه. تذؤب الريح: هبوبها من كل وجه. وهو مأخوذ مـن خداع الذئب. الهضب: الأمطار.

[٢٤٠]) الفلق: الصباح. هادية: أوله. منتصب: مرتفع.

[٢٤١]) الأغباش: بقايا ظلمة الليل في آخره. ليل تمام: أطول ما يكون في الشبه. تطخطخ الغيم: تراكم في أسوداد. جوب: مزج من السحاب ترى منها السماء.

[٢٤٢]) جنا: جنونا. تذائبه: تخابث معه كالذئب.

[٢٤٣]) الجدر: نبت. ويكون الجدار أيضا. الطبب: الطرائق في الرمـل أو السحاب.

[٢٤٤]) أزهر: أبيض. نقبته: لونه.

غضفٌ مهريةُ الأشـداق ضـاريةٌ مثل السراحين في أعنافِهـا العـذب[246]
ومطعــم الصــيدِ هبــالٌ لبغْيتِــه ألفى أبـاه بـذاك الكسـبِ يكتسـب[247]
مقزع أطلس الأطمـار لـيس لـه إلا الضــراء وإلا صــيدها نشــب[248]
فأنصاع جانِبه الوحشي وانكـدرت يلحبن لا يأتِلي المطلـوب والطلـب[249]
حتى إذا دومت في الأرض راجعـه كِبر وشـاء نجـى نفسـه الهـرب[250]
خِزايــةٌ أدركتْــه بعــد جولتــه من جانبِ الحبل مخلوطًا بها الغضب[251]
فكف عن غربه والغَضفُ يسـمعها خلفَ السبيبِ من الإجهـادِ ينتحـب[252]

---

[245]) جوع: كلاب جائعة. مخصرة: ضامرات الخواصـر. شـوازب: ضامرة بشدة. لاحها: أهزلها وغيرها. التغريـث: الجـوع. الجنـب: التصاق رئتيه.

[246]) الأغضف: الذي مال طرف أذنيه إلى ما يلي قفاه. مهرية الأشداق: واسعتها. ضارية؛ الضراوة: هي حرص الكلاب على الصيد. السراحين: الذئاب. والعذب: السيور تُشدَ في أعناق الكلاب.

[247]) هبال: من الاهتبال. وهو الأخذ بسرعة.

[248]) مقزع: خفيف الشعر. أطلس: أغبر. الضـراء: الصـيد بـالكلاب الحراص على الصيد. النشب: المال.

[249]) الجانب الوحشي: الجانب الأيمن. الانكدار: الانقضـاض. يلحـبن: يمررن مرا سريعا مستمرا ومستقيما. يـأتلي: أي لا يـألو جهـدا، لا يقَصر. المطلوب: الثور. الطلب: الكلاب.

[250]) دومت: حلقت.

[251]) خزاية: أي خشية الخزي والعار. الحبل: حبل الرمل.

حتى إذا أمكَنَتْـه وهـو منحـرفٌ   أو كاد يمكنُهـا العرقُـوب والـذنَب[253]
بات به غيـر طيـاش ولا رعـش   إذ جان في معركٍ يخشى به العطـب[254]
فكر يمشُقُ طعنـا فـي جواشـنها   كأنه الأجر فـي الإقبـال يحتسـب[255]
فتارةً يخِض الأعناقَ عن غـرض   وخضا وتنتظم الأسـحار والحجـب[256]
ينحى لها حد مورى يجـوفُ بـه   حالاً ويصـرد حـالاً لهـذُم سـلب[257]
حتـى إذا كـن محجـوزا بنافـذةٍ   وزاهقًـا وكِـلا روقيـهِ مختضِـب[258]
ولى يهز انهزاما وسـطَها زعِـلاً   جذلان قد أفرخت عن روعِه الكُـرب[259]

---

252) الغرب: الحدة والنشاط. السبيب: " هنا " الذنب. النحيـب: الـنفَس الشديد المتواصل.

253) أمكنته: أوشكت على الإمساك به.

254) بات به: ظفرت به؛ " وهنا " : وجدته. غير طياش: غير متهيـب للقاء ولا جبان. رعش: جبان. يخشى العطب: يخشى منه الإهلاك.

255) فكر: أي فعطف. يمشق طعما: أي يطعن طعنا مطابقًا. جواشـنها: صدورها. الاحتساب: طلب الثواب.

256) يخض: يطعن طعنًا جائفًا. عن غرض: عن جانب الأسحار؛ جمع سحر وهو الرية.

257) ينحى: يقبل على الشيء. المدري: القرن. يصرد: ينفذ. لهذم: قاطع سلب: طويل.

258) محجوزا: الكلاب أصابها الطعن في موضـع حجزتهـا. زاهقًـا: هالكا. روقيه: قرنيه. مختضب: مصبوغ بالدم.

كأنه كوكـب فـي إسـر عفريـةٍ مسوم في سـوادِ الليـل منقضِـب[٢٦٠]
وهن مـن واطـئٍ ثنـى حويتَـه وناشجٍ وعواصِي الجوفِ تنشَـخِب[٢٦١]

ودون الوقوف عند جزئيات البلاغة فـي القصـيدة – أعني الصور البيانية في كل بيت أو مجموعة مـن الأبيـات تمثل دفقة شعرية بعينها – يدهشنا الطابع الدرامي للحكايـة التي تضمنتها القصيدة. فثمة صراع واضح بين الثـور مـن جهة – سواء بمعنى اللفظ الحقيقـي أو الرمـزي – وبـين الطبيعة بعناصرها المختلفة والإنسان من جهة أخرى – وهذا الصراع يمكن أن نلتمس تفسيره على وجـه مـن الوجـوه التالية.

هذا الصراع يعكس في مستواه الأول الصيد، فسـاكن الصحراء يعيش على صيد الحيوان والطير في المقام الأول، إذ تضيق الصحراء عن موارد الحياة ومتطلباتها: فلا زراعة مستقرة. ولكننا نلاحظ هنا أن الصيد يأخذ شـكل "الطقـس" الديني، وهو من ثم ذو رمزية تاريخية تربط شاعر العصـر

---

[٢٥٩]) يهز: يقطع الفلاة – انهزاما: مرا سريعا. زعلا: نشيطا. أفرخـت: انكشفت.

[٢٦٠]) الفرية: الشيطان. مسموم: معلم.

[٢٦١]) عواصي الجوف: عروق إذا انقطعت ظلت تدفع الدم.

الأموي بأسلافه لا القـريبين وحسـب – أعنـي الشـعراء الجاهليين – بل البعيدين أيضا من أرباب الحضارات الغابرة وأناس العصور التاريخية المبكرة. فلا شك أن صيد الثـور بالنسبة لهؤلاء كانت له دلالة عظيمة تتلخّص فـي الإيقـاع برمز من رموز القوة، ومن ثم الاسـتحواز علـى الطبيعـة وإثبات قدرة الإنسان على السيطرة عليها والتحكم فيهـا. ولا يتعارض هذا الطقس مع طقوس العبادة الأخرى فنحن نعلـم مثلاً أن الثور المقدس لدى المصريين لم يكن أي ثور، بـل ثورا ذا خصائص معينة تتعلق بالشكل واللـون ومـا إلـى ذلك. (٢٦٢)

وعلينا أيضا أن نستدعي في الأذهان أحد الطقوس التي عرفها الملوك الرعاة الأوائل ومنهم ملوك مصـر أيضـا – وهي طقس الكفاح ضد الثور، فعادة ما كان لكل قبيلة ملـك

(٢٦٢) ومن أقدم تصويرات صيد الثيران تلك التي ترجع لعصر الإنسـان البدائي (في عصور ما قبل التاريخ) بكهفي لاسكو (فرنسا) وألتـاميرا (إسبانيا) كما صورت الوعول والأيائـل الجبليـة والخنـازير البريـة والخيول، وترجع هذه التصويرات إلى عصـر الحضـارة المجدلينيـة (حوالي سنة ١٥٠٠٠ ق.م.) راجع: علي رضوان: الخطـوط العامـة لعصور ما قبل التاريخ: القاهرة ١٩٩٩، ٢١ – ٢٢.

(كبير أو شيخ أو مرزبان)، وكان عليه أن يجدد قوته كل فترة محددة، فيقوم بإجراء طقس الصراع هذا ضد الثور، وربما كان الطقس أقرب إلى الرمزية منه إلى الصراع الحقيقي. وعلى أية حال فالرمز متضمن وواضح. والمستوى الثاني من مستويات الرمز أن يكون "الثور" نظير الإنسان – بمعنى أن الشاعر يقوم بإسقاط أحاسيسه الخاصة وانفعالاته ومعاناته على الثور، ومعنى هذا أن يصير الثور ممثلاً للإنسان وأن يتقمص دوره في الحياة. وميزة هذا الإسقاط النفسي أنه يزيل عن الإنسان كثيرا من الحرج، فهو مثلاً قد يبدو ضعيفًا شاكيا في نظر المستمع أو المتلقي إن هو باح بمشاعره في صراحة ومباشرة. كما أن للثور فضائل ومزايا لا يتمتع بها الإنسان، من ذلك طبعا أنه يجيد النزال والمصارعة والعدو وغير ذلك مما لا يستطيعه الإنسان إلا في حدود. ويلعب الإسقاط هنا دورا أساسيا في تزويد الإنسان بكثير من الراحة والاطمئنان؛ إذ يشعر بأنه زاد إلى قوته قوة إضافية. وبناء على هذا الافتراض تطول سلسلة الرموز، فيصير كناس الثور رمزا لبيت الإنسان أو مدينته، والصياد والكلاب قد تكون رمزا للأعداء المتربصين به

الدوائر. ويؤكد ما نقوله قولُ العلامة "**شوقي ضـيف**": إن ذا الرمة لم يرسم حيوان الصـحراء رسـما ظاهريـا، فبـث العواطف والحركات النفسية فيه، فيبث فـي الثـور نفسـية البدوي الأنوف الذي لا يلتمس عذرا في الهرب، فيهب روحه مخلصا كما وهب العرب روحهم فتوحاتِهم:

" فكر يمشقُ طعنًا في جواشـِنِها كأنــه الأجـر فـي الإقْبـال يحتسـب

فكأنما الثور فاتح من أولئك الفاتحين الأوائل.[263]

وقد لا يكون الأمر هذا ولا ذاك، وإنما هو إدانة واضحة للإنسان الذي يحاول دائما أن يصطاد الثور، فتتدخل العنايـة الإلهية في إنقاذه من بين يـدي الصـياد الشـرير وكلابـه المدربة. فنجاة الثور إذن ترمز لانتصار الخير على الشـر، كما انتصر أوزير على الغدر والموت فحظي بالحياة الأبدية، وانتصر ابنه حور على ست الشرير، أو كمـا انتصـر رع (الشمس) على من تمرد عليه من البشر وفقًا لأسطورة هلاك البشرية. وغير بعيد مما نذهب إليه يقول العلامة عبد القادر القط: "وتمضى المعركة إلى نهايتها المرسومة فينتصر الثور – أو الفارس المفرد رمز الحياة والإرادة – ويترك الكـلاب

---

[263]) **ضيف**: التطور، ٢٥٣ – ٢٥٥.

مضرجة بدمائها، والصياد يعض بنانه ندما على خسارته في كلابه وعلى ما فاته من صيد ثمين. وما دام صاحب الكلاب يمثل الطرف الآخر من الصراع فإن الشاعر يصوره علـى نحو زري يحط من قدره، فهو دائما فقيـر جـائع يرتـدي الأطمار ويمني زوجه وأولاده (بلحم طري) طالما اشـتهوه. وهو يقف في نهاية الصراع ندمان أسِفًا رمزا لهزيمة الموت أمام إرادة الحياة وقوة البطل. وهذه الصورة تتردد في شـعر هؤلاء الشعراء سواء كان اللقاء مع الثور والكـلاب أم مـع الصائد وقوسه ونبله، وحمار الوحشي"[٢٦٤] ويستشهد بقول ذي الرمة:

ومعطـــم الصـــيدِ هبـــال لبغْيتِـــه ... ألفَى أبـاه بـذاك الكسـبِ يكتسـب
مقـزع أطلـس، لـيس لـه ... إلا الضـراء وإلا صـيدها، نَشَـب

فالصياد ما فتئ هبالاً أي: منتهزا للفرصة حتى ينال من الثور، وهو يبدو في هيئة رثّة وأسمالٍ بالية.

والشاعر في كل الأحوال متورط فـي الموقـف بكـل تفاصيله، فهو إنما يصور لنا صورا متنوعة لغضب الطبيعة: الريح المتذئبة والظلام المخيف والرمال المتهايلة والكـلاب

---

[٢٦٤]) **القط**: في الشعر الإسلامي، ٤٢١ – ٤٢٢.

النابحة المطاردة، والصياد المشمر عن ساعديه ليصيب الثور في مقتل، وهو نفسه يكاد يخر صريع الفقر والإعياء.. إلـى آخر تلك المفردات. فلو لم يكن الشاعر قد ذابت نفسه في تلك الجزئيات فغدت كلها شيئًا واحدا أو كادت؛ إذن لما تعـرض لوصفها، وهذه غاية الرومنسية كما نعلم.

ولا يفوتنا هنا أن نقرن موقف الشاعر النفسي بموقـف امرئ القيس وهو يصف الليل، وقد أفضنا في شرحه سـلفًا. ونعني تحديدا مجموعة الأبيات التي بدايتها " فبات يشـأزه " فالوصف يستغرق حالات نفسية عميقة تتـراوح مـا بـين التخوف والترقب واليأس والإحباط، وفي خلفيتهـا أطيـاف متباينة للطبيعة تجليها لنا بكل دلالاتها الممكنة. فالشاعر إذن غير سطحي في وصف مفرداتها، بل هو يستكنه دلالاتهـا، ويجعل منها إطارا متكاملاً مرتبطًا مع الموقف النفسي لـذاك الحيوان القلق المهموم. هنالك علينا أن نلاحظ سقوط الحاجز بين الذات (الشـاعر) والموضـوع (الطبيعـة بشـمولها)، فأحاسيس الذات امتزجت بظواهر الطبيعة، فأصبح الحـديث عن هذه مكملاً للحديث عن تلك، وبعبارة أخـرى صـارت الطبيعة ناطقة بلسان حال الشاعر معبرة عما يعانيه. ولا نجد

تعريا للرومنسية أفضل من هذا، فهذه القصيدة نموذج أمثـل للشعر الرومنسي، وإن قادنا الالتـزام بالتعريفـات الجامـدة للمدارس النقدية في طريق أخرى تماما بعيـدة عـن هـذا الاستنتاج فإن الالتزام بحرفية التعاريف فيه مجازفة كبيـرة. كذلك نجد من عناصر جمال القصيدة قدرة الشـاعر الفائقـة على تصوير الحركة حين يقول مثلاً: "يغشى الكناس بروقَيه" أي قرنيه – ففيها تصـوير الانـدفاع الجيـاش، أو يقـول: " هاجت له جوع زرقٌ مخصرة " تعبيرا عن تحفز الكـلاب الجائعة الضامرة للهجوم (وينبغي ألا تفوتنـا مقارنـة هـذا التصوير الأدبي بمناظر الصيد في مقبرة مروكا بسقارة وهي ترجع إلى الأسرة السادسة من الدولة القديمة ففيها تصـوير ملون رائع لكلاب الصيد). [٢٦٥]

ولعلنا ندرك بعض هذه المرامي فـي تحليـل العلامـة شوقي ضيف لشعر الصحراء، فيقول: إن ذا الرمـة شـاعر

---

[٢٦٥]) كلاب الصيد تبدو متخمة بدينة إذ كانت تغذى جيدا قبل بعثها للصيد حتى لا يدفعها سغبها لالتهام الصيد. والنبيل هنا هو صاحب الكـلاب المنعم، وفي تصويرات المقابر المصرية الأخرى نرى كلاب الصـيد ضامرة كتلك التي يصفها الشاعر.

الصحراء، فهو لا ينفك مغرما بها، وما غرامه بمية إلا تمهيد لغرامه بالصحراء، فبينما يستغرق غزله بها ثلاثين بيتًا نجـد أن وصف الصحراء يستمر مائة بيت، وهو لا يكتفي بوصف الظواهر بل ينفذ إلى الأعماق، فيصور الوحوش في حركتها كما يصور انفعالاتها المختلفة ويشخصها، فوصف الصحراء عنده غاية في ذاته لا تمهيد لغرض آخر في القصيدة. " إنـه لم يرسمها رسما ظاهريا يقف فيه عند وصف جسمها (يعني حيوانات الصحراء) وحركاتها بين المراعي حين يشتد الحر أو يدخل الليل، أو يسقط المطر، بل هو يصفها وصفًا داخليا. ولنرجع في القصيدة الأولى (في ديوانه) ثانية إلى لوحة ثور الوحش، فإننا نـرى ذا الرمـة يصـف نفسـه وهواجسـه ووساوسه، وما يصاحبه في أثناء ذلك من اضطراب وقلـق، خوفًا من الإنسان وكلابه التي يرسلها عليـه، ويسـتمر ذو الرمة حتى يصله بهذه الكلاب فيفر منها في بادئ الأمر، ثـم يعود وقد استشعر كرامته، فأنف أن يهرب من المعركـة"[(٢٦٦)] ويضيف في موضع آخر: "وكان ذو الرمة ماهرا حقًا في بثّ العواطف والحركات النفسية في الحيوان وقد صور في لوحة

---

[٢٦٦]) **ضيف**، التطور، ص ٢٥٤ (النص). راجع: ص ٢٤٣ – ٢٧٨.

الظليم ونعامته السابقة حنو الأب والأم على أبنائها وأفراخها تصويرا طريفًا فهما يخشيان عليها أن تمتد لها يد سباع الليل، أو يد برد السماء، وهما لذلك يعدوان إليها عـدوا سـريعا. واستمع إليه يصور عاطفة الظبية نحو خشفها إذ يقول:

إذا استودعته صفصـفًا أو صـريمةً	تنحـت ونَصـت جيـدها بالمنـاظر
حِذارا على وسنان يصـرعه الكـرى	بكـل مقيـلٍ عـن ضـعافٍ فـواتر
وتهجـره إلا اختلاسـا نهارهـا	وكم من محـب رهبـةَ العـين هـاجر
حِـذار المنايـا رهبـةً أن يفُتْنَهـا	بِـه وهـي إلا ذاك أضـعفُ ناصـر

فهو يصور الظبية وقد رمت بخشـفها أو ابنهـا علـى الأرض، ووقفت بعيدا كأنها تخشى أن مكثت معـه أن تـدل عليه السباع، فهي تبعد عنه وتنظر من حولها حِـذارا علـى ابنها، وإنها لتخالس النظر إليه، وهكذا تأخذها الشفقة عليـه، فتبعد وهي المحبه، وتهجر وهي العاشقة"(٢٦٧)

إن تصوير الصراع على هذا النحو ينتهي نهاية سعيدة إذ ينجو الثور من رموز الشر، ولكننا سرعان ما نعود لنفكر في مصير الصياد الذي كان بائسا ثم ازداد بؤسا بفقده الصيد الثمين فضلاً عن خسارته في كلابه، فإذا لم نتعـاطف معـه كثيرا فلعلنا نتساءل عن مصير أولاده الذين قد يبيتون وهـم

---

(٢٦٧) **ضيف**، التطور، ص ٢٥٥.

يتضورون جوعا[٢٦٨]. فهل يعوضنا عن حزننا لهؤلاء فرحنا بنجاة الثور؟ هذا السؤال وأمثاله من أهم أسـباب اسـتمتاعنا بمطالعة هذا الشعر الذي أُسِيء إليه كثيرا حين وصِفَ بأنـه شعر غنائي خال من الدراما.

ويلتفت النقاد إلى ملاحظة هامة، وهـي أن الشـعراء الأمويين قد حاكوا النماذج الجاهلية في هـذا الصـدد، وإن ابتكروا بعض الصور أو جددوا فيها. يقول **القط**: "والنـاظر في شعر الطبيعة عند الأمويين يرى هذا السعي وراء "الأكمل في صور كثيرة، أغلبها احتذاء للجاهليين، وقليلهـا مبتكـر أصيل أو إضافة جديدة إلى الصور القديمة".[٢٦٩]

---

[٢٦٨]) هنا نجد أنفسنا بصدد عمل درامي متكامل الأركان وفقا لتعريـف أرسطو، والغريب أن النقاد أغفلوا تطبيق معايير الدراما على قصـائد الشعراء العرب بزعم أنها قصائد غنائية. ونحن نثبت في دراستنا هـذه أن كونها قصائد غنائية لا ينفي كونها أعمالاً درامية أيضا عن الدراما راجع لأرسطو: فن الشعر.

[٢٦٩]) **القط**، في الشعر الإسلامي، ص ٤٤١. وقـارن: **شنـاء**: صـور الطبيعة: مواضع متفرقة، إذ تشير إلى أن الشعراء الأمـويين حـاكوا النماذج الجاهلية الأقدم.

ولا عجب في هذا، ففي أدب كل أمة أو جماعـة ثمـة أعراف وتقاليد متوارثة – شفاهية في أصلها ومنشئها – وهي تعد بمثابة التراث الذي يحتفظ به الخلف ويحافظون عليـه، وهذه التقاليد الشائعة ليست ملكًا لشخص دون آخر أو لجيـل دون جيل. ويضيف العلامة القط كلمة تقدير لـذي الرمـة، فيقول: "ولعل ذا الرمة – على كثرة صوره التقليدية – مـن أكثر الشعراء الأمويين اهتداء إلى الأصيل أو قـدرة علـى الإضافة إلى القديم بما يضيفه على صوره أحياناً من تجسـيم أو ما يصوغها فيه من تعبير جديد"[٢٧٠].

(٢٧٠) **القط**: في الشعر الإسلامي، ٤٤١ – ٤٤٢.

الشعر العذري

ينسب الشعر العذري (العفيف) لقبيلة عـذرة أو بنـي عذرة، التي ظهر منها جملة من شعراء الغزل الرقيق العفيف منهم عروة بن حزام الذي اشتهرت قصائده ومقطوعاته فـي عفراء. ولعلّ أشهر أولئك الشعراء كُثَير عـزة وقـيس بـن الملوح (قيس ليلى) وقيس بن ذريح (قيس لبنى). وفيما يلـي نبسط في إيجاز الملامح الرومنسية والرمزية في شعر أولئك الشعراء.

لقد نشأ هذا الشعر في البيئة الحجازية، وكان المجتمـع فيها محافظًا أشد المحافظة، فقد كان من عادات العـرب أن ينتقلوا بحثا عن المراعي، فلم يجدوا غضاضة في أن يتحدث الشبان إلى الغواني. ولكنهم كانوا يجدون كل الغضاضة فـي أن يشبب الشاعر بمحبوبته فتـذيع سـيرتها علـى الألسـنة وتصبح مضغة فيها، فإن تزوجته ظن الناس بها تهتكًا أرادت أن تستره بالزواج.[٢٧١] لهذا تقول ليلى في مسرحية لشوقي:

---

[٢٧١] ديوان مجنون ليلى، ص ١٨.

" ومن عادةِ البيض نفـض الأكـف   مـن العـاذِلين إذا شـببوا"[٢٧٢]

ولا شك أن تعاليم الإسلام جاءت لتعـزز تلـك القـيم التقليدية، وتعلي من شأن المرأة واحترامها مما أثر في الشعر العذري.

وربما كان لانفتاح أمة العرب على العـالم إذ انتشـر الإسلام في بلاد جديدة ذات حضارات عريقة – ربما كـان لذلك أثره في تنوع أغراض الشعر وازدهار شـعر الغـزل خاصة، إذ عاش الناس حياة الترف في الحواضر الجديدة في الشام والعراق، والإسلام نفسه نقل العرب نقلاً إلـى طـور الحضارة، نقلهم بتعاليمه وحضـه علـى العلـم، فشـرعوا يؤسسون المدارس الفقهية، وشحذ العلماء فكـرهم ليفسـروا نصوص الدين، ويجادلوا ويجتهدوا، فتنوعـت اجتهـاداتهم وظهرت الفرق الكلامية والمذاهب الفقهية، ويظهر في شـعر الكميت بن زيد أثر ثقافته الفقهية الكلامية، إذ اتصل اتصـالاً

---

[٢٧٢]) مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي: تعبر في رأينـا مـن أحسـن مسرحياته الشعرية وأكثرها إتقانًا من حيث تصوير الشخصيات سـيما شخصية ليلى التي تحملنا على مشاركتها مشـاركة وجدانيـة. راجـع دراستنا عن: مسرحيات شوقي: ١٥ – ١٦، ٢٠ – ٢٤ وراجع للعلامة **علي عبد المنعم**: مسرحيات شوقي، دار لونجمان، القاهرة

مباشرا بمناظرات العلماء في عصره.(٢٧٣) ويرجح البعض أن الأمويين الذين استووا على دست الخلافـة أرادوا أن يلهـوا الناس عن حديث السياسة فشغلوهم طورا بالجدل الكلامي في قضايا الدين كذات ا   وصفاته، وتارة بإذكاء النعرات القبلية وتشجيع الهجائين ليتبادلوا السباب والمراء والتفاخر بالحسب والنسب؟، فيما عرف بشعر "النقائض" وما هي إلا مناظرات بالمعنى الدقيق للكلمة كما يرى شوقي ضـيف.(٢٧٤) وتـارة أخرى بإتاحة أسباب الرخاء ليفرق الشباب – خاصـة فـي الحجاز حيث مؤيدو أهل البيت – في النعيم والترف المـادي فيقعدوا عن السعي لنيل الخلافة والمطالبة بهـا. وفـي رأي العلامة القط أن ثمة انقلابا حضاريا حدث في المجتمع آنذاك كان من نتيجته أن ازداد الأدباء والشـعراء تمسـكًا بتلـك الأوضاع المألوفة التي درجوا عليها. ويضرب مـثلاً لهـذا بالحركة الرومنسية الأوروبية التي نشأت عقـب الانقـلاب الحضاري الشامل ممثلاً في الثورة الصناعية"(٢٧٥)

---

٢٧٣) **شوقي ضيف**: التطور والتجديد، ص ٧١ – ٨٥.

٢٧٤) المرجع السابق، ص ٨١.

٢٧٥) **القط**: في الشعر الإسلامي، ص ١٠٥.

وفي تصورنا أن أهم أسباب ظهـور الشـعر العـذري فضلاً عما تقدم تتلخص في تبلور ثقافة جديدة أو بيئة فكرية جديدة بالإضافة إلى عوامل التربية والتنشئة الخاصة بكل من أولئك الشعراء فلا ينبغي أن ننسب البيئة العربية وحدها إلى المحافظة في حين نتهم الثقافات الواردة دائما كما يفعل بعض المؤرخين والنقاد.

ولعلنا نجد فيما يراه العلامة ضيف مـا يؤيـد وجهـة نظرنا، فهو يعدد من أسباب انتشـار الزهـد فـي العصـر الأموي، فيرى زهد الصحابة الأول ونسـكهم سـببا منهـا، ويضيف قائلاً: "وحركة الرهبنة المسيحية وما يتصل بها من زهد معروفة، وقد كان لها أثرها في هذه النزعـة، لا فـي وجودها ولا في تنشئتها، ولكـن فـي نموهـا مـن بعـض الوجوه"(٢٧٦)

وتعاليم الإسلام الخلقية وقيمه الرفيعة فـي رأيـه هـي السبب الأقوى لظهور الغزل العذري، ولعله يتابع فـي هـذا الصدد تصنيف طه حسين في حديث الأربعاء لشعراء الغزل آنذاك في ثلاثة أقسام، منها: الشـعراء العـذريون (شـعراء

---

(٢٧٦) **ضيف**: المرجع السابق، ص ٥٧.

الغزل العفيف) والمحققون أي: الإباحيون، فالأول زعـيمهم جميل، ومنهم ابن ذريح وابن الملوح، وهم يعنون بوصف لذة الألم الناجم عن حبهم المثـالي الأفلاطـوني، وشخصـيات محبوباتهم تبدو أفلاطونية من صنع خيالهم، وأنكر طه حسين كثيرا مما ينسب لأولئك الشعراء، ونسبه لاخـتلاق الـرواة واختلاط شخصيات أولئك الشعراء لديهم، فنسبوا لهم ما لـم يفعلوه. بل يذهب طه حسين لإنكار وجود المجنون أصلاً.

ويضيف طه حسين أن الفطرة البدوية مع حيـاة الفقـر والتقشف هناك ساعدت في صقل الاتجاه العذري ونضـوجه في شعر البادية[٢٧٧]

وقد بلغ من غرام الشاعر منهم بمحبوبتـه أنـه قصـر حياته ووقف ديوان شعره على محبوبته كما فعل جميل بثينة، فصار ينسب إليها، "ويتضح من النظرة العجلى إلى ديـوان (جميل) أن معظمه من الغزل ببثينة غير مقطوعات تعد على أصابع اليد الواحدة في الهجاء والفخر، بل نستطيع أن نعـد هذا الهجاء غزليا، لأن الغزل كان السبب فيه"[٢٧٨] فلا شك أن

---

[٢٧٧]) **وليم نقولا**: العرجي وشعر الغزل، ٥٥٣ – ٥٦٧.

[٢٧٨]) ديوان جميل بثينة، ص ١٢، وقارن: **نقولا**: العرجي: ٥٥٥.

الثقافات الجديدة – ونعني بها ثقافات البلاد المفتوحة – كـان لها نصيب كبير من الفكر الديني القديم، والتعـاليم الحكيمـة فضلاً عن شعر الغزل. فثمة أشعار الغزل المصرية القديمـة – التي ترجع إلى آلاف السنين – وقد فرغنا من قبـل مـن مناقشة مسألة تأثير الحضارات وتأثرها، وهنا نسترجع بعض ما قلناه بصدد شعر الطبيعة، ونخص منه ما يتعلّـق بتفـرد الثور ووحدته وتشبيهه بالناسك المنقطع للعبادة، فهذه الصور الذهنية إنما جاءت أثرا لنزعة الرهبنة التي انتشرت قلاليهـا وأديرتها في الصحراء العربية بمصر التي تعد امتدادا طبيعيا لشبه الجزيرة حتى أخذت اسمها ومنها انتقلت بلا شك إلـى ربوع جزيرة العرب. وفي سلوك أولئك الرهبان ونظـرتهم الكونية نلمح آثار الصفاء الروحي والنقاء النفسي فضلاً عن صدق المحبة للكون بأسره بما يعني اكتشاف الجوهر الخَيـر وراء الظواهر وإن بدت شديدة الشر في بعض الأحيان.

ومثل هذه الأفكار والمشاعر الصادقة نجدها في شـعر العذريين وقد امتزجت بشخص المحبوبة، ولنسمع مـا قالـه جميل في بثينة:

" أصلّي فأبكي في الصـلاةِ لـذكرها ... لـي الويـلُ ممـا يكتـب الملكـان
ضـمنتُ لهـا ألا أهـيم بغيرهـا ... وقـد وثقـت منـي بغيـر ضـمان"

ونشعر في شعر جميل أن الحب قد تيمه حقًا، فجعله يسمو بنفسه ويصفو من كل كدر، حتى نخاله متفردا كالناسك المنقطع عن الدنيا وأحوالها، أو كأنه راهب بوذي وصل إلى درجة التبتّل والراحة النفسية الكاملة (نبانا):

أظن هواها تاركي بمضيعةٍ (بمضلّةٍ) — من الأرض لا مالٌ لدى ولا أهلُ
ولا أحد أوصي إليه وصيتي — ولا وارثٌ إلا المطيةُ والرحلُ
محا حبها حب الأولي كن قبلها — وحلّت مكانًا لم يكن حلّ من قبلُ[279]

حقًا أنه يذكر الصلاة والملكين – وهي مفردات إسلامية لا ننكر تأثره بها، ولكن مذهب التقديس واقتران الحبيبة بالصلاة والعبادة تتجاوز أثر الإسلام، فهذه فكرة صوفية يجب أن نبحث عن مصدرها في ثقافة أقدم. وتراودنا نفس الأفكار حين نستمع إلى ما يقوله قيس ليلى عن لقاء الأرواح مستحدثًا في الحقيقة صورا رائعة ساهمت في تجديد الشعر العربي آنذاك:

فلو تلتقي أرواحنا بعد موتنا — ومن دون رمسينا من الأرض منكب
لظلّ صدى رمسي وإن كنتُ رمةً — لصوتِ صدى ليلى يهش ويطرب

---

[279]) الأبيات في ديوان جميل بثينة ص ١٥٨.

والصدى جسد الإنسان بعد موته كما يقول شارح الديوان، وفي العيني: "الظل صدى صوتي يهمش ويطرب".(٢٨٠)

وأما قيس بن ذريح فيحكي عنه أبو الفرج في الأغاني ما كان منه بعدما وقع الطلاق بينه وبين لبنى فأرسلت لأبيها كي يحملها: ".. فلما ارتحل قومها.. وقف (قيس ينظر إليهم ويبكي حتى غابوا عن عينه فكر راجعا، ونظر إلى أثر خف بعيرها، فأكب عليه يقبله، ورجع يقبل موضع مجلسها وأثر قدمها، فَلِيم على ذلك، وعنفه قومه على تقبيل التراب، فقال:

ومـا أحببـتُ أرضـكُم، ولكـن	**أقبـلُ أثـر مـن وطِـئَ التُرابـا**
لقـد لاقيـتُ مـن كلفـي بلبنـى	**بـلاء مـا أسـيغُ بـه الشـرابا**
إذا نـادى المنـادِي باسـمِ لبنـى	**عييـتُ فمـا أطيـقُ لـه جوابـا**

ثم قال وقد نظر إلى آثارها:

ألا يـا ربـع لبنـى مـا تقـول؟	**أَبِـن لـي اليـوم مـا فعـلَ الحلـولُ**
فلـو أن الـديار تجيـب صـبا	**لـرد جـوابي الربـع المحيـلُ**
ولـو أنـي قَـدرتٌ غـداة قالـت	**غـدرتَ ومـاء مقلتِهـا يسـيلُ**

---

(٢٨٠) ديوان جميل، ص ٣٩. وقارن مقال السحرتي، الذي يشير فيه إلى الرمزية في غزليات جميل، وأشرنا إليه آنفًا. راجع: مصطفى السحرتي: الجمال والفن والشخصية في الطبيعة (في المختار من أبوللو) ص ٩١.

نحرتُ النفس حين سـمعتُ منهـا **مقالتَهــــا، وذاك لهــــا قليــــلُ**
شفيتُ غليلَ نفســي مِـن فِعـالي **ولــم أَغْبــر بـــلا عقــلٍ أجــولُ**
ألا يـا قلـب ويحـك كـن جليـدا **فقد رحلّت وفـاتَ بهـا الـذميلُ.. (٢٨١)**

والذميل: يعني السير اللين في تؤدة، ويضيف صـاحب الأغاني:

فلما جن عليه الليل وانفرد، وأوى إلى مضـجعه، ولـم يأخذه القرار وجعل يتململ فيـه كمـا يتململ السـليم (أي المريض)، ثم وثب حتى أتى موضع خبائها، فجعل يتمـرغ فيه ويبكي ويقول:

بـت والهـم يـا لبنـى ضجيعي **وجــرتْ مــذ نأيــتِ عنــي دمــوعِي**
وتنفّســتُ إذ ذكرتُــكِ حتــى **زالــت اليــوم عــن فــؤادي ضـلوعي**
أتناســاكِ كــي يريــغَ فــؤادي **ثــم يشــتَد عنَــد ذاك ولــوعي**
يـا لبنـى فـدتكِ نفسـي وأهلـي **هل لدهرٍ مضى لنـا مـن رجـوعِ؟ (٢٨٢)**

ونلاحظ في الأبيات أولا فكرة البكاء علـى الأطـلال (الربع المحيل) التي استمرت منذ الشعر الجـاهلي لتـذكرنا بقول امرئ القيس:

عوجا على الطلـل المحيـل لعلّنـا **نبكـي الـديار كمـا بكـى ابـن خِـذامِ**

---

(٢٨١) الأغاني: ٩: ١٨١.

(٢٨٢) الأغاني؛٩ : ١٨٧-١٨٨.

بيد أننا نلحظ هنا إلى أي حد كان علق قيس بمحبوبته لبنـى حتى أنه ظل يتتبع كل أثر يذكره بها، أثر بعيرها وموضـع جلوسها وخباءها الذي كانت تأوي إليه شاكيا تباريح الهـوى فيما يشبه ترانيم الراهب المتعبد أو المتصوف المنقطع عـن العالم. إنه أصبح في حالة ذهول أو فناء عن ذاته. وهو مـن هذه الناحية كالذي يفنى في المحبوبة وكأنها الجديرة بالعبادة بالمعنى الرمزي.[٢٨٣]

وإذا استخدمنا التعبير النفسي الحديث فشعر قيس هنا يعبـر عن النزعة الفيتيشية، وإذا كان القدماء قد اتخـذوا رمـوزا لآلهتهم (أو إلههم) من الحيوان والنجوم مثلاً، فإن العاشق هنا يبدو وكأنه يتعبد لأي رمز يذكره بحبيبته، فيقبل أثـر خـف البعير الذي حملها ساعة الفراق. ومن الممكـن أن نقـارن موقف قيس بما قاله جوته – الشاعر الألماني الشهير: "آتني بمنديل لامس صدر حبيبتي أو جورب يحمل أثـر هواهـا" فالمنديل والجورب رمزان أو فيتيشان شأنهما شـأن رمـوز

---

(٢٨٣) الفناء من مصطلحات الصوفية، ويعني فناء ذات الإنسان أي نفسه في المحبوب (الذات الاهلية) بحيث يصبح ذاهلاً عما سوى ا . وقـد تناولنا قضية الفناء في دراستنا عن التصوف الإسلامي (مخطوط).

قيس في شعره. وإذا كانت التسـمية حديثـة فـإن النزعـة الفيتيشية قديمة كما اتضح لنا في الديانة القديمة، وفي الشعر القديم أيضا، إذ نجد أثرها في بردية مصرية قديمة يتحـدث فيها الحبيب عن محبوبته قائلاً: "ليتني كنت جاريتهـا التـي تقوم على خدمتها حتى أرى لون جسدها كله. ليتنـي كنـت غاسل ثيابها، لأغسل العطر الذي فيه، ليتني كنـت الخـاتم الذي.." (٢٨٤) فالحبيب يتخيل كل هذه المواقف - ولـو كانـت مستحيلة - ليهنأ بالقرب من المحبوبة فيتمنى لو كان جاريتها ليحظى بالقرب منها أو خادما ليمسك بثوبها ويغسله ويتنشق أثر العطر فيه، أو حتى الخاتم في أصبعها. وإن كان نـص البردية بعد ذلك غير واضح... وقد يستغرق الشـاعر فـي التفكير بمحبوبته حتى يكاد يـذهل عمـا سـواها، فيصـير كالمجذوب الذاهل، وقصة قيس بـن الملـوح تضـم مـن الأعاجيب ما جعل الناس يسمونه بالمجنون. من ذلك أن قيسا

---

[٢٨٤] النص في: موسوعة تاريخ الحضارة: ١: ٢٤٩ وقد عرضـنا هـذه المقارنة بين شعر جوته والأنشودة المصرية القديمة بتفصيل أكثر: في الأدب المصري: ٢: ١١٦ وما بعدها قارن أيضـا: Brunner, op. cit, ١٠٦.

وأباه كانا يطوفان بالكعبة فسأله أبوه أن يدعو ا ويسأله أن يعافيه من حب ليلى، فما كان منـه إلا أن تعلـق بأسـتارها وقال: اللهم زدني لليلى حبا وبها كلفًا، ولا تنسني ذكرها أبدا.

وفي سياق آخر مر قيس بورد (زوج ليلـى) وهـو جـالس يصطلي في يوم شتاء، فقال له:

بربك هـل ضـممتَ إليـك ليلـى قُبيــلَ الصــبح أو قبلــتَ فاهــا؟

وهل رفـتْ عليـك قـرون ليلـى رفيــفَ الأقحوانــةِ فــي نَــداها؟

فقال: "اللهم إذا حلفتني نعم: فقبض (المجنون) بكلتـا يديـه قبضتين من الجمر، فما فارقهما حتى سقط مغشيا عليه، فقام زوج ليلى مغموما بفعله متعجبا منه"(٢٨٥)

وإذا استدعينا في الأذهان ما كان يختلقه العذريون من أسباب ليقابلوا محبوباتهم، فضلاً عما جاء في شـعر قـيس الـذي ذكرناه من حب الأرض التي تحل بها لبنى ومنـاداة الربـع وغير ذلك، فإننا نذكر مثلاً قول قيس بن الملوح:

كـم جئـتُ ليلـى بأسـبابٍ ملفقـةٍ مـا كـان أكثـر أسـبابي وعلاتِـي

ولعلنا نرصد مثل هذه الأشعار التي تعبر عن خلجـات النفس وخفقات الفؤاد حين تحدثنا البردية القديمة عن شـجرة الجميز ودورها في الوساطة بين الحبيبين. وقد كانـت تلـك

---

(٢٨٥) ديوان مجنون ليلى، ص ١٤ – ١٥.

الشجرة المقدسة رمزا لإلهة الحب والجمال حتحور "ويصل الخيال ذروته حين تتطلع الفتاة إلى شجرة الجميز الضخمة المقدسة وكأنها شخص تأنس إليه، فتطلب منها أن تتكتّم أمر هواها هي وحبيبها، وألا تشي بهما حين يقيلا إلى ظلها. وبعد وصف رائع للجميزة يقول عنها الشاعر: "ها هي تدس خطابا في يد فتاة صغيرة، إنها ابنة البستاني، إنها تأمرها أن تذهب سريعا إلى حبيبها – تعالَ لنقضي لحظة[٢٨٦].

ودعنا نتأمل تلك الشفافية الفريدة التي جعلت قيس بن ذريح يهم بنحر نفسه لا لأنه غدر بمحبوبته بل لأنها ظنت فيه الغدر – بل إنه يستقل أن يكون النحر جزاءه:

ولو أنني قدرتُ غداةَ قالتْ: غدرتَ وماء مقلتِها يسيلُ
نحرتُ النفس حين سمعتُ منها مقالتَها، وذاك لها قليلُ

أرأيت مدى الجرأة والإقدام على التضحية بالنفس؟ ألا يذكرنا هذا بما قاله البارودي في رثاء زوجة – على اختلاف الموقف؟:

لو كان هذا الدهر يقبلُ فديةً بالنفس عنكِ لكنتُ أول فادِي
أو كان يرهب صولةً من فاتكٍ لفعلتُ فعلَ الحارثِ بن عبادِ

---

[٢٨٦]) فايز علي: الأدب المصري: ٢: ١١٨، وقارن: ٩٢ – ٨٨ Kischewitz, op. cit.,

فالإقدام واحد في الحالين والتضـحية بـالنفس كـذلك، والتفسير الصوفي لمثل هذا الشعر وارد في الحالين.

وهذا معناه أن الحب يهب الإنسان الجرأة والإقدام. ولم يكتف الشاعر القديم بقول ذلك كما سيتضح حالاً بل قدم لنـا تفسيرا فريدا فحواه أن الحب كالتعويذة بل هو تعويذة سحرية تحقق المستحيل، فتهب الإنسان الجرأة وتجعلـه فـدائيا: "**إن حبي أختي التي على الشاطئ الآخر، ويفصل بيننا مجـرى ماء ينتظر التمساح على رمل شاطئه، ولكني عندما أنـزل إلى الماء أخوض في ماء الفيضان، إن قلبي جـريء فـي الماء، كأنما الماء أرض تحت قدمي، إن حبها هـو الـذي يجعلني في مثل هذه القوة، نعم إنه تعويذتي السحرية فـي الماء.**" [(٢٨٧)] ذلك قول الشاعر المصـري القـديم؛ فالحـب تعويذته السحرية التي تملأ قلبه شجاعة وجرأة فـلا يبـالي باقتحام الفيضان وملاقاة التمساح المتربص فـي سـبيل أن يحظى بلقاء الحبيبة. الفكرة واحدة إذن، وهي أن الحب يغير

---

(٢٨٧) **تاريخ الحضارة**: ١: ٢٤٩، وراجع مقارنتنا بين المتـون الغزليـة المصرية وشعر قيس في ليلى، في الأدب المصري: ٢: ١١٦ – ١٢٢.

كيمياء النفس ونظرتها للأشياء بل يغير من سلوكها، وهذا ما عبر عنه البارودي حقا أحسن تعبير حين قال:

والعشـقُ مكرمـةٌ إذا عـف الفتَـى ... عمـا يهـيم بـهِ الغـوي الأصـور

يقوى به قلـب الجبـان ويرعـوي ... طمع الحـريص ويخضـع المتكبـر

فتحـــل بـــالأدبِ النفـــيس فإنـــه ... حِلْي يعـز بـهِ اللبيـب ويفخَـر[288]

ومرة أخرى يأخذ بألبابنا ذلك الصفاء النفسي الذي يعبر عنه شعر العذريين، وكأنه يشير في خفاء إلى رغبة عارمـة في تنقية النفس من شوائبها والبحث عن الخلاص الروحـي من الحياة التي تزدحم فيها الرغبـات العاجلـة والمطالـب الجسدية التي تعوق تحقيق ما ترنو إليه النفس مـن صـفاء، وهنا يتضح ما للحب من أثر كيميائي على الروح، مما يجعله مرادفًا للتصوف، الذي نزعم أن أخناتون (١٣٧٠ -١٣٤٩ ق.م) بأناشيده الشهيرة كان أحد رواده الأوائل. فالإله عنـده نور دائم وشروق أبدي يشيع البهجة فـي النفـوس ويقـيم الأموات من الأرض ويحقق السعادة لجميع المخلوقات علـى ظهر الأرض أو في جوف البحر أو عنان السماء: إن جوهر العقيدة الإخناتونية تحرير النفس وفك إسارها من النزعـات المادية وحب الدنيا.

---

[288]) **ديوان البارودي** – شرح الجارم ومعروف: ٢: ٧٥.

وقد ضحى إخناتون في سبيل مثله في المحبة والخيـر برفاهية العيش ورخاوة الملك، فعاش متقشفًا زاهدا، وتعرض لحملة شعواء من معارضيه لم تكد تبقي على أثر من آثـاره بعد موته لولا أن بقيت أناشيده لتخلد آراءه. فلنسمعه يقـول مخاطبا الإله الأوحد:

"العالم يعيش بصنيع يديك، فيحيا حينما تشرق، ويموت حينما تغرب". ويقول في موضع آخر: "أنت خلقت السموات العلا لتشرق فيها ولتشاهد كل ما صـنعت.. مضـيئًا فـي صورتك.. بازغًا ساطعا. وحينما تغيب. وجميع الناس الذين سويت وجوههم لأجل ألا ترى نفسك بعد وحيـدا ويغشـاهم النعاس حتى لا يرى واحد منهم ما خلقتـه".[٢٨٩] الحـب إذن واحد يجمع الحب الإلهي والحب البشري العفيف في صـعيد واحد.

وقد أذن هذا التحول السياسي بتحولات فكريـة كبـرت وتجلّت في مواجهة واضحة بين الـدين الجديـد والمـذاهب

[٢٨٩] **سليم حسن**: الأدب المصري: ٢: ١٧٢. **فايز علي**: الديانـة: ٤٤. وقد تناولنا فكرة فرويد في المقارنة بين العقيدة الأتونية ورسالة التوحيد إلى جاء بها موسى عليه السلام.

الفكرية والفلسفات التي كانت مستقرة لـدى شـعوب الـبلاد المفتوحة، فازدهرت البحوث الفلسفية والكلاميـة وتعـددت المذاهب الفكرية والملل الدينية، وقد أدى هذا إلـى ازدهـار حركة الترجمة التي بلغت ذروتها في عهد الخليفة المـأمون مع تأسيس دار الحكمة في مستهل القرن التاسع المـيلادي. وقد عاد هذا كله على الأدب بالفائدة[٢٩٠] ويسـمى الشـعراء العباسيون بالمولدين، ومنهم الشعراء الفرس مثل بشار، وأبو نواس وقد نجحوا في توليد المعاني الجميلة وتحـديث بنيـة القصيدة العربية. يظهر ذلـك فـي لغـتهم الحضـرية وإن حرصوا على اكتساب تقاليد البادية اللغويـة، كمـا يظهـر العدول عن بكـاء الأطـلال بـل السـخرية منـه أحيانًـا، والاستعاضة عنه بوصف الخمر ومجالس اللهـو والتـرف، ومزج هذا بالغزل والنسيب. كما ظهـرت آثـار الفلسـفات والثقافات الأجنبية لاسيما اليونانية والهندية والسريانية.[٢٩١]

---

[٢٩٠]) **ألبرت حوراني**: تاريخ الشعوب العربية، ١: ١٠٠.

[٢٩١]) لا يمكننا إغفال أثر الترجمة في نقل التراث الهند أوروبي لاسـيما الهندي والأشوري والبابلي واليوناني وكذا السرياني إلى اللغة العربية، ونعنـي بالتحديـد أدب الخرافـات fabules والأسـاطير والحكمـة والتراجيديا.

ونظرا للعناية المستمرة باللفظ ومحسناته ظهرت مدرسة البديع التي يعد رائدها أبو تمام، بينما أسرف مسلم بن الوليد في بديعه فأفسد الشعر به. وفي مقابل ازدهار شعر الوصف والخمريات والغزل الصريح تبلور اتجاه الشـعر الصـوفي وشعر الزهد والتقشف ومدائح النبي وآل البيت، فازدهر شعر أبي العتاهية ودعبل الخزاعي، كما انتشرت الدعوة الشعوبية التي حاول أصحابها رد اعتبار (الموالي) أمام العرب والنيل منهم وتسخيفهم، وقد كان من رواد تلك الدعوة بشار بن برد وأبو نواس على حين تصدى الأديب الكبير عمرو بن بحـر الجاحظ للرد عليهم ومقارعتهم الحجة[(٢٩٢)]

---

[٢٩٢]) كان لمثل هذه المناظرات والمشاحنات بين العرب والعجم مزاياهـا في الكشف عن أوجه النقد والعمل على تلافيها، وعلى الجانب الآخـر مساوئها.. إذ أذكت روح العداء والمشاحنة بين الأعراق المختلفة ممـا أفضى إلى تفكك الدولة العباسية. راجع: **صلاح عبد التـواب**: الحيـاة الأدبية: ٢: ١٩٤ – ٢٠٧. وقارن: **ألبرت حوراني**: تاريخ: ١: ٧٨ – ٨٣ إذ يتحدث عن الحركات الإنسانية التي عاصرت الخلافة العباسـية حتى في أوج ازدهارها.

ابن الرومي
يصف غروب الشمس

ابن الرومي من الشعراء الوصافين المبدعين المجـددين، وغريب أننا لم نتناول شعره تناولا يظهر نواحي الإبداع فيه مما يعطيه مكانته العالمية اللائقة، يدعى أبا الحسن علي بـن العباس بن جريج الرومي.

ولد ببغداد سنة ٢٢١ هـ وعاش فيها فهو يوناني الأصل بغدادي المولد، وأجاد في فنـون الشـعر سـيما الوصـف والهجاء، وتميز بتشاؤمه وتطيره الشديد. وقد كانت سـلاطة لسانه في الهجاء سببا في وفاته سنة ٢٨٣ هجريا ٨٩٦ م إذ سمه الوزير خشية أن يهجوه[٢٩٣]. ويجـيء وصـف ابـن الرومي في قصيدته التي يصف فيها رحلة الصيد، ومطلعها:

بكيـتَ فلـم تتـرك لعينـك مـدمعا ... زمانًا طوى شَرخَ الشـبابِ فودعـا

وفيها يقول:

وقـد أغتـدِي للطيـر، والطيـر هجـع ... ولو أجست مغداي ما بـتْن هجعـا

---

[٢٩٣]) عن ابن الرومي وحياته راجع: **رشـيد يوسـف**: تـاريخ الآداب العربية: ١: ٢٦٠ – ٢٦٣ وقارن: العقاد: ابن الرومي، المازني: ابـن الرومي.

ويقول واصفا الطبيعة:

هناك تغـدو الطيـر ترتـاد مصـرعا	وحسبانُها المكـذوب يرتـاد مرتَعـا
وقد رنقت شموس الأصيل، ونفّضت	على الأفق الغربي ورسـا مزعزعـا
وودعــت الــدنيا لتقضِــي نحبهــا	وشـول بـاقي عمرهـا فتشعَشَـعا
كمـا لاحظَـت عـوادةٌ عـين مـدنَفٍ	توجـع مـن أوصـابهِ مـا توجعـا
وظلت عيون النْـور تخضـل بالنَـدى	كما أغرورقت عين الشـجيّ لتـدمعا
يراعينَهــا صــورا إليهــا روانيــا	ويلحظن ألحاظًا من الشـجو خُشّـعا
وبــين إغضــاء الفــراق عليهمــا	كأنهمـــا خـــلاّ صـــفاءٍ تودعـــا
وقد ضربتْ في خُضرةِ الروض صـفر	من الشمس فاخضر اخضرار مشعشعا
وأذكى نسـيم الـروض ريعـان ظلـه	وغنّى مغنـي الطيـر فيـهِ فسـجعا
وغرد ربعي الذباب خـــــــــلاله	كما حثحث النشوان صنجا مشَرعا
فكانـــت أرانـــين الـــذبابِ هنـــاكم	على شَدواتِ الطير ضربا موقّعا
وفاضتَ أحاديثُ الفكاهةِ بيننَـا فكانـت	كأحسن ما فاض الحديثُ وأمتَعا[٢٩٤]

والأبيات تفيض بإيقاع لفظها وصورها البيانيـة ببهجـة كونية شاملة تواكب بهجة الخلان لدى رحلة الصيد: الشمس

[٢٩٤] أورد البارودي الأبيات مرتبة على هـذا النحـو فـي مختاراتـه؛ ٤: ١١٥- ١١٦، وفي الديوان يأتي البيت الأول منهـا متـأخرا عـن موضعه هنا ، فيجيء بعد عدة أبيات تلي هذه المقطوعة كلها . راجع : ديوان ابن الرومي، ط . بيروت ٤: ١١٤ وما بعدها.-

والنسيم والزهور الصادحة والذباب المغرد. ففـي الآبيـات السبعة الأولى تتوالى مجموعة من الصور الحزينـة لكنهـا بديعة في تصويرها، فأي إبداع استطاعه ذلك الشاعر! صور لنا في هيئة جمالية (جمال الإيقاع والعبارات والأخيلـة فـي تصويرات كلية مترابطة) صور لنا الحزن الكوني الشـامل مشخصا الشمس وما يحيط بها من جزئيات الكـون وكأنهـا جميعا أفراد عائلة واحدة ينتحبون لفراق كبيرهم.

ومع إسدال الستار على الفصل الأول (سـبعة الأبيـات الأولى) يقدم لنا الشاعر المبدع صورة بهيجة للكـون بكـل جزئياته أيضا، وهو في الحالين يكاد يستلب عقولنا ويخلـب ألبابنا، فلا نشعر بسوء انتقال، بل نعيش مع كل عبارة وكأننا في نشوة لا تكاد تنقطع.

أول ما نلاحظه في عبارات **الفصل الأول**: حسن توظيف زمن الأفعال، ففي البيت الأول: تغدو الطير – وهو مضارع تمثيلي لأن الشاعر بصدد تصوير حركة الطيـر. (وتغـدو) تفوح بالحركة المفعمة بالرجاء لأنها تعني انطلاق الطير في الغداة باحثة عن لقمة عيشها لها ولصغارها.. فاللفظ الواحـد هنا يحمل كنزا من الدلالات. وتفجعنا المفاجـأة مـع نهايـة

الشطر الأول في كلمة (مصرعا)، والكلمة تحدث تصـريعا مع قافية البيت (مرتعا)، وشتان ما بين دلالتيهمـا! فـالطير المفعمة بالرجاء حملتنا معها في أجواء الأمل، ولكـن أملنـا يخيب إذ ندرك في مفاجأة فنية رائعة أنها ترتاد مصـرعها، وكأنها هي التي تلقي بنفسها إلى التهلكة، وفي العبارة إشارة واضحة إذن إلى سذاجة الطير، أو قُـلْ اسـتخفافها بالحيـاة واستهانتها بها. فقل لي إذن: هذه سذاجة أم منتهى الحكمـة. فهي تعلم يقينًا أن محاولتها تنطوي على مخـاطرة، ولكنهـا تصر عليها. فترتاد المجهول في إصرار، وهذه الصورة تنقل لنا **فابيولا** (خرافة) قد تظهر في هيئة أخرى كما فـي قـول الشاعر:

عيـــوا بــــأمرهم كمــــا ... عيــــت ببيضــــتِها الحمامــــةْ
جعلت لهـا عـودين مـن نــ ... شـــمٍ وآخـــر مِـــن ثُمامــــة

أو قول البارودي

لا تــركنَن إلــى الخبيــث فإنــه ... يبغــي عِثــارك بالمقــال المعجــبِ
كالنار تَخْتِدِع الفَـراشَ بحسـنِها ... فينــالُ منــه الضــر إن لــم يعطَــبِ[295]

يجب أن نؤكد أن الصورة في هذا الشطر تنطوي علـى قبح جمالي، فالشاعر صنع عبارة تعطي تصويرا جميلا بمـا

---

[295]) **ديوان البارودي**: ١: ١٢٦.

فيه من ألفاظ وصور خيالية، ولكنه عبر في الوقت ذاته عـن القبح الكائن في الطبيعة ممثلا حرص الصيادين - والشاعر أحدهم - على الفتك بتلك الطيور.[٢٩٦]

إن للعبارات إشارات واضحة بصورها وإشارات أخرى خافية خلف العبارات. وإنما الشاعر هنا شأنه شـأن امـرئ القيس حيث صور بطش السيل بكل شيء مـن حولـه فـي الصحراء الواسعة المترامية الأطراف:

وتيماء لـم يتـرك بهـا جـذع نخلـةٍ ولا أطُمــا إلا مشــيدا بجنــدل.

بل شأنه شأن **رامبرانت** حين صور لنا الثور المـذبوح والنسور تنهش لحمه. على أن الإشارة الكبرى الخافية خلف الشطر إنما تمسك بعنق الفاعل المستتر (وهو الإنسـان فـي عمومه). وسرعان ما يأتي الشطر الثاني شارحا وموضـحا، ولكن بنيته موافقة لبنية الشطر الأول، فثمة أيضا من يرتـاد (**لا يريد**) لأن الارتياد يفيد الاكتشاف واستشراف المجهـول، فالمفاجأة معه والردة والمكافأة محتملة غير يقينية "وحسبانها

---

[٢٩٦]) الجمال الفني الذي يصنعه الأديب أو الفنان يشمل القبيح والجميل والشرير والخير. ومن هنا حديث النقاد عن القبح الجمالي، أي: القـبح حينما يصوره الشاعر - مثلاً - تصويرا متْقَنًا. من أمثال ذلك منـاظر الصيد ولوحة الثور الذبيح لرامبرانت.

المزعوم يرتاد مرتعا"، ووصف الحسبان بالمزعوم فيه تسفيه له (وسخرية عرفت عن ابن الرومي) ولكنها سخرية تخـدم الموقف الدرامي، بل تشخص الحسبان أو تزيده تشخيصـا، فتجعل منه شخصا غافلاً يرتاد موضع اللهو. بين الشـطرين إذن مقابلة قوية تؤكد المفارقة المعنوية المقصودة بـين نيـة الطير والأمر الواقع، وهذه المفارقة أحسن الشاعر تصويرها بلاغيا، ولا أحسبه يكتفي بها في حدود تلك الصورة: صورة الصيد، بل لعله يرمي إلى تعميمها والإيحاء بأنها أكثر شيوعا في حياتنا مما نتصور، وبلاغة العبارة ترشح هذا الاستنتاج، كما يؤكد ضمنا البيت الثاني وما يليه، ففيها وبها تتم المفارقة إذا قرأنا ما وراء الأبيات مـن دلالات، ووراء الأكمـة مـا وراءها.

ففي **البيت الثاني** نرى الشمس، وقد عراهـا الضـعف والوهن أيضا: ليست الطيور وحسب هي التي في محنة، فإذا بها تنشر أشعتها الصفراء الواهنة (ورسا مزعزعا) والأخيرة صفة توحي بالقلق وعدم الاستقرار، فتساعد في تصوير جو القلق والاحتضار الذي الشاعر بصدد تصـويره، (وشـمس الأصيل) تعبير يوحي بقرب الغروب، يرمز للنهاية والموت

(ولو ظاهرا وحسب، والأفق الغربـي) تـوحي بكـل هـذه المعاني، وتمهد للبيت الثالث فإذا الشمس وقد غادرت الدنيا، وهذا تعبير أسطوري رائع، فضلا عما فيـه مـن اسـتعارة مكنية.

إذ تحكي لنا أسطورة "هلاك البشرية" أن الشـمس: رع (**مذكر في اللغة المصرية**) قد غادر الدنيا وفارقهـا مفارقـة القالي للبشر والكاره لهم، إذ عانى منهم نكران الجميل، وقـد أكد الشاعر البعد الأسطوري قائلا:

لتقضي نحبها، وكأنها فعلا كائن حي (مقدس مثل رع). ويضيف أن باقي عمرها (ربما بقيـة اليـوم) قـد انتشـر واضمحل، فالشاعر هنا لا يكـرر المعنـى، وإنمـا يعطـي عبارات متكاملة تضيف كل منها لسابقتها، وتؤكد لنـا أننـا بصدد كائن (مقدس) مريض يعاني سكرات الموت، فالشاعر إذن يسقط تصورا أسطوريا على صورة الشمس[٢٩٧]. وهـو

---

[٢٩٧]) العين رمز مصري قديم أيضا، فالشمس والقمر عينا السماء (حور) وعين رع الثالث أو المجازية هي حتحور ربة الجمال، وأما أودجـات فهي عين حور السحرية التي استخدمت – ولازالت – رقية من الحسد وعين الحسود (العين الشريرة). راجع: **فرانكو**: معجم الأساطير، مادة عين، وقارن: **سونيرون**: معجم الحضارة المصرية.

يشبه لحظة اختفاء الشمس المفاجئة رغم مـا يسـبقها مـن مظاهر الاحتضار (غيبوبة الشفق) فيشبهها بلحظة المـريض المدنف (الذي على وشك الاحتضار)، أي نظرته على ما فيها من دلالات الدفء والوداع والاحتضار واستشـراف العـالم الآخر، فهذا التعبير إذن مشع بالإيحاءات التي علينا أن نفكر فيها، ونعايشها، والشاعر يعزز ذلك بتأكيـده علـى توجـع المدنف، فيكرر قائلاً: (توجع من أوصابِه ما توجعا) فيكـرر الفعل ويذكر الأوصاب أي: الأوجاع أيضا.

ليس هذا وحسب، فهناك مشاركة كونية ملحوظـة فـي البيت الخامس، وكأن الزهور كائن حي ذو شعور (تشخيص الطبيعة عند الرومانسيين)، فالزهور لها عيون أو هـي فـي تصور الشاعر عيون على سبيل الاستعارة، والعيون تحيـل إلى الدموع بداهة ومن ثم الحزن، فإذا بالشاعر يصورها وقد اكتست بالندى: وظلت عيون النور تخضلّ بالندى. والوصف هنا - كما وضحنا أو كما وضح لنا - يوحي إيحـاء قويـا بفكرة البكاء وذر الدموع دون ذكر الألفاظ صـراحة، وهنـا تكمن عبقرية ابن الرومي الوصفية، وإذا به يضيف إبـداعا إلى إبداعه فيضرب لنا مثلاً في اسـتعارة تمثيليـة مواتيـة،

فيشبهها بعين الشجي المحزون وقد أوشكت الدموع أن تفـر منها: "كما اغرورقت عين الشجي لتدمعا".

وثمة صورة أسطورية ترسمها عبارة الشاعر فحواهـا أن الكون مليء بالعيون. فالشمس المريضة تطالع عوادهـا (بعينها) والعواد يلحظونها (بعيونهم) وعيون الزهور تبـدو باكية... كما ترد الألفاظ ذات الدلالة القريبة من العين مثل: لاحظَت. تخضلّ – اغرورقت – لتدمعا – يراعينها صورا.. روانيا – يلحظن، ألحاظًا، إغضاء.. كل هذه التعبيرات تجعل من الكون ساحة مليئة بالعيون وحركتها. (٢٩٨)

ويؤكد لنا في البيت السادس العلاقة الحميمة بين الزهور الباكية والشمس المحتضرة، فهن يراعينها (هن للأشـخاص فالزهور إذن مشخصة) صورا روانيا أي مـا ؤهن التطلـع، فالزهور أعين مدركة واعية "ويلحظن ألحاظا مـن الشـجو

---

(٢٩٨) شغلت العين حيزا كبيرا في الشعر العربي كذلك. وكثـر حـديث الشعراء عنها منذ عصور الجاهلية، وهـي تلعـب دروا كبيـرا فـي الأسطورة القديمة أيضا. أما ابن حزم فقد اعتبرها باب النفس في العقد الفريد. وقال البارودي في هذا المعنى:

إن في العين وهي جزء صغير   لدليلاً على خـبايـا الفؤاد

خُشعا" والألحاظ هن خاشعة من الحزن أي بسببه، وكـأنهن يودعن الشمس الراحلة.

وإمعانا في تأكيد علاقة المودة والصداقة التي ما برحت تجمع بين عيون الزهور وعين السماء (أي الشمس) فإن كلا منهما (أي من الطرفين أغضى إغضاءة الفراق الحزينة التي لا لقاء بعدها، وكأنهما خلاّ صفاء تودعا. وهنا يسقِط الشاعر العلاقة الإنسانية: علاقة المودة والحـب والصـداقة علـى الزهور والشمس فإذا هما يشعران بلوعة الفـراق ويكابـدان الشجن. [299]

ولعل القارئ حينئذ يتساءل: لماذا رسم ابن الرومي هذه الصورة الحزينة للفراق؟ ألأنه متشائم متطير بطبعـه كمـا روي عنه؟ قد يكون ذلك صحيحا، ولكن تأمل رحلة الشمس تأملا محايدا يفضى إلى مثل هذه الـدلالات الحزينـة التـي توصل إليها ابن الرومي. فالأسطورة القديمة صورت لنا إله الشمس عجوزا يتوكأ على عصا (برأس الكـبش) أو شمسـا

[299]) علينا إذن أن ننظر إلى الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه بكـل أنواعها ودرجاتها.. باعتبارها آتية من منبع أصيل هـو الأسـطورة. وقارن دراستنا عن الروح المصري: ص ١١٦ وما بعدها.

شاحبة داكنة اللون خافتة الضياء تبتلعها نوة ربة السماء لتعيد ولادتها من جديد في الصباح الباكر معافاة تامة الضياء.[300]

وإدراك ابن الرومي لمشهد للغروب على هذا النحو جاء مطابقا للصور الأسطورية، وإن تميز بروحه وثقافتـه، فقـد أدرك أن الطير يسعى لمصرعه وإن توهم أنه يلهو ويمتـع نفسه، وهذه خرافة fabula تقدم لنا حكمة الحياة وخبراتهـا، كالفراشة التي تستضيء بالنار فإذا هـي تحتـرق، ولنـا أن نطبق هذه الحكمة على شتى الكائنات فـي مواقـف شـتى وظاهر هذه الخرافة أنها تعكس تشـاؤم الشـاعر، وباطنهـا يظهر حكمته وإدراكه العميق لما يستكن وراء الظواهر[301].

(300) الشمس "وليدة تظهر في زهرة اللوتس كطفل يحبو علـى أربـع، وعند الظهيرة كإنسان منتصب القامة يمشي على رجلـين ولـه رأس صقر (حور الأفق) فإذا هرمت وأوشكت على المغيب تبـدو كرجـل برأس كبش يتوكأ على عصا. ومن هذه الأسطورة القديمة جاء التصور اليوناني عن لغز أبي الهول قارن: **سيلم حسـن**: أبو الهـول، ص ٩٠ وما بعدها.

(301) الخرافة قصة تخيلية تدور عادة على ألسنة الحيوان لضرب العظة، وهي توضح سخف الحياة توضيحا خياليا جماليا فهـي أقـدم صـورة شعرية وأسماها، ومن ثم أذيعها وأكثرها انتشارا في كل الحضـارات

كما صور لنا ابن الرومي الطبيعة الباكية التي نكاد نرثى فيها للشمس الحزينة الرقيقة التي تبكي وتنتحب وهي تقضي نحبها، فإذا بالزهور الجميلة يغلبها الدمع ويكسوها الحزن، فأي نزعة رومنسية أمكنت الشاعر من إعطاء هذا التصوير الشفاف المحكم؟ أليست هذه رومنسية القرن التاسع التي تذكرنا بشعر الطبيعة وشعراء البحيرات الذين عرفناهم من قبل؟ ولماذا لا يتجه النقد الأدبي المعاصر نحو اكتشاف العلاقة الخافية بين هذه وتلك؟ بل ما بال النقد قد أغضى الطرف عن الرومنسية القديمة؟ (٣٠٢)

ونعود لنقول إن اللغة التي سادت الفصل الأول (الأبيات السبعة الأولى) هي لغة العواطف التي عبرت عنها لحاظ

القديمة والعالم القديم، كما يقول دير لاين، ويضيف هردر أن الأساطير والحكايات الشعبية ليست إلا بقايا المعتقدات والتجارب والخبرات الحسية الشعبية. راجع دير لاين: الحكاية الخرافية، ص ١١ – ١٣، ٢١ – ٢٢.

(٣٠٢) يرى الرومنسيون أن الطبيعة أم الفنون وملهمتها، وأن الشاعر الحق هو الذي يعيش خارج ذاته، وقد اشتهر شعراء البحيرات وشعراء الطبيعة الإنجليز على نحو ما أشرنا في تضاعيف هذه الدراسة. راجع مصطفى السحرتي: الجمال والفن ص ٩٦.

العيون، وكأننا بصدد أحياء يتخاطرون بالأعين، وهذه أرقى أساليب التخاطر إذ أن البصر يعد من أسمى الحـواس. [٣٠٣]

فالأم تحنو على طفلها بنظرات حانية لا تعبر عـن صـدق الكلمات، وهذا يذكرنا بقول ذي الرمة في وصـف عاطفـة الأمومة لدى الظبية تجاه ظليمها:

إذا استودعته صفصـفا أو صـريمةً تنحـت ونصّـت جيـدها بالمنـاظر

حذرا على وسنان يصـرعه الكـرى بكـل مقيـلٍ عـن ضـعافٍ فـواتر

هذه اللغة الإشارية – إن جاز التعبير أو لغـة العيـون لاءمت الموقف الحزين في الفصل الأول، وأما الفصل الثاني فتتعدد فيه الأنغام لتعبر في شيء من الصـخب عـن حـال البهجة التي بدأت تسري فـي الكـون فأصـابت الشـاعر وأصحابه، فنجد تصويرا جامعا للون والظـلّ والأصـوات: أصوات الطير والذباب التي شبهها ابن الرومي بالموسـيقى الصاخبة فضلا عن أحاديث الخلاّن.

ففي **البيت الثامن** نجد خضرة الروض وقـد أصـابتها صفرة الشمس الغاربة، فتضاءل إشعاعها، والصفرة ضربت

---

[٣٠٣]) تأتي حاسة البصر على رأس الحواس الإنسانية، فهي أسماها كمـا يعتقد كثير من الفلاسفة، ومن هنا تأتي العناية بـالفنون البصـرية إذا أخذنا بمبدأ تصنيف الفنون وفقًا للحواس المرتبطة بها.

في الخضرة وكأنها تضعفها لتطغي عليها إنه صراع الألوان: صفرة الموت ضد خضرة الحياة، ولكـن الخضـرة رغـم الأخطار المحدقة بها تتكرر في البيت ثلاثًا وكأنهـا تـوحي بقدرتها على المقاومة والبقاء. ولكن اخضرارها علـى أيـة حال باهت لأول حركة النسيم التي جلبت الظل وأكدته فبعثت الطير على الغناء (في البيت التاسع) فالطبيعة الحزينة التـي كمدت لفقد الشمس تسفر عن نوع آخر من الجمـال، فحـين غاب ضياء الشمس الوردية البهيـة وبكـت الزهـور... إذا بالنسيم يبعث نفس الحياة من جديد في أوج الظـل (انعـدام النور) والنسيم مرتبط بالحياة موح بها دائما، ولا نجد تعبيرا عن بهجة الحياة أفضل من غناء الطير:

" وغَنى مغني الطير فيها فَسـجعا " أي غنـى غنـاء موزونًا ذا إيقاع. وفي البيت العاشر نكاد نسمع ارتفاع نغمـة الموسيقى: غرد: - حثحثَ – صنجا مشرعا، فالذباب منتشر يغرد خلال الظّل الممتدد امتدادا لا نهائيا، فتغريده إذن مـدو متواصل، وقد شبه الشاعر في علو نغمته وإيقاعه الجهوري بالصنج المشرع أي: القرص النحاسي المرفوع الذي يحركه ويقرعه النوشان الجذل، لأن الإنسان المنتشي يحدث ضـجة

كبيرة دون أن يدري بها، فالذباب إذن في حالة نشوة عارمة تبعث على الغناء بصوت مرتفع.

وقد سبق إلى تصوير الذبابِ في معلقتِه عنترةُ:

فترى الـذباب بهـا يغنّـي وحـده طربـا كفعـل الشّـارب المتـرنم

هـزج يحـك ذراعـه بذراعِـه قدح المكِب على الزنـادِ الأجـذمِ[٣٠٤]

وقد رقت مخيلته لصورة طريفة، إذ شبه الذباب مستلقيا يحك ذراعيه بالأجذمِ أي مقطوع الذراعين وهو مصر علـى أن يفتح الزناد.

إذ جمعهما معا في تناغم فريد، وكأن الذباب يغني على إيقاع الطير، فتعجب إذن لحال التناسق والانسجام التي عمت الكون في تلك اللحظة! [٣٠٥]

---

٣٠٤) **ديوان عنترة** – دار صادر – ص ١٩.

٣٠٥) لا شك أن وصف ابن الرومي بلغ ذروة الرومنسية، فضـلاً عمـا تميز به وصفه من قدرة فائقة على استيفاء جوانب الموضوع الذي هو بصدده، ووصف جزئياته في تتابع سلس لا يطغى على جمال الشـعر ولا يجور عليه، ولعل هذه الموهبة أتته من عرقه اليوناني لما تمتاز به العقلية اليونانية من ملكة تحليلية ورؤية شـاملة، وقـد أشـار العقـاد والمازني إلى هذه الملاحظة إذ قدم كلاهما دراسة عن ابـن الرومـي. قارن - أيضا - **صلاح عبد التواب**: دراسات أدبية، ٢: ص ٢١٣.

ووفقا لهذا الإيقاع الكوني المنتظم فاضت الأحاديث، كما يفيض النور عن الشمس أو مثل فيضـان المـاء، فاسـتعار للأحاديث هذا الانسياب الطبيعي المعجز بأحسن وأمتـع مـا يكون الحديث، فوصف الحديث بـأعلى درجـات الحسـن والإمتاع. وظل مرتبطًا بصورة الشمس ارتباطًا لاشـعوريا نقله لنا اللفظ **فاضت**، ولعل كلمة الفكاهة هي الكلمة المفتـاح في هذا البيت بل في الفصل كله، فهي بمثابة كلمات الأنشودة التي شارك الكون في عزف موسيقاها، وهنا يصل التـآلف بين الشاعر والطبيعة إلى مداه، ليرسم الابتسامة على وجوهنا بعدما أشجانا وأبكانا، ويثلج صدورنا بعدما علـت ضـربات قلوبنا حسرة على فراق الشمس. هكذا أبكانا ابـن الرومـي وأضحكنا، كما أطربنا في الحالين على نحو فريد يعد نسـيج وحده في الشعر العربي بل قل في الشعر العالمي[٣٠٦].

---

[٣٠٦] يرى العلامة الناقد **محمد حسين هكيل** أن الشعر العربي لم يقـتحم الميادين التي اقتحمها الشعر الغربي الحديث، ولا يوافق على تبرير هذا النقص بفقر البادية أو أي مبررات دينية وعرقية. ونرى أن هذا الرأي في حد ذاته محتاج إلى مراجعة في ضوء ما قدمناه من تحليل لأشـعار العرب حتى الآن.. راجع: محمد حسين هيكل: الروح الجديـد للشـعر العربي، ص ٧٩ – ٨٠ (المختار من أبوللو).

الفصل الثالث

العصر العباسي الثاني

(٣٣٤ - ٦٣٦هـ)

يشغل هذا العصر النصف الثـاني – وهـو النصـف الأطول من عمر الدولة العباسية، أطول زمنيا إذ استمر نحو ثلاثة قرونٍ، وأطول شعوريا ووجوديـا إذ اسـتمرت فيـه النزعات الشعوبية والفتن الداخلية التـي ضعضـعت نفـوذ الخلفاء في بغداد حتى غدا سلطانهم اسميا أو كـاد، فبـدأت ولايات الإمبراطورية العتيدة تعلن اسـتقلالها الواحـدة تلـو الأخرى، واستمرت الخلافات بينها على الحدود، كما نشـط الرومان مستغلين تلك الأوضاع فأذكوا الصراعات وأججـوا نيرانها ليزيدوا من مجال نفوذهم ويسـتردوا بعـض الـذي فقدوه.

ولعل ما حدث لم يكن شرا من جميع الوجوه، ففي بلاط الولاة الجدد نشأ شعراء مجيدون مثل المتنبي وأبي فراس في حلب حيث إمارة بني حمدان، وفي العراق وفارس شـعراء آخرون، وفي مصر وشمال إفريقية حيث دولـة الفـاطميين الشيعة الذين ناصبوا الخلافة العباسية العداء. كما أفاد الشعر من النتاج العملي والفلسفي الزاهر في تلك الأقاليم المترامية. فاصطنع بعض الشعراء مثل المتنبي مصـطلحات الفلسـفة

ومقولاتها، مما أدى إلى تبلور مدرسة جديـدة فـي صـنعة الشعر يطلق عليها العلامة شوقي ضيف تسمية "**التصنع**"....

أبو فراس أو الحارث بن سعيد

(٣٢٠ – ٣٥٦ هـ)

أحد أمراء الدولة الحمدانية وابن عم سيف الدولة. ولد في نهاية حكم المقتدر العباسي في أوان تضعضع الدولة العباسية، وولي إمارة منبج. اشتهر شعره بالبساطة والتلقائية، وهو يمثل مدرسة الطبع – الشعراء المطبوعين. ويعد شعره مطابقًا لمواقفه في الحياة. خاض معارك مع سيف الدولة ضد الروم الذين تكررت غاراتهم على إمارة الحمدانيين باعتبارها أقرب أطراف الخلافة العباسية إليهم.

يعتبر شعره في شكوى الدهر واليأس وفي الفخر والغزل من أحسن ما قيل في بابه، وقد اعتبره الشيخ المرصفي واحدا من الشعراء الأمراء الذين ينظمون الشعر عن صدق ودون تكاف، ولا يتكسبون من قول الشعر بعكس شعراء الصنعة من أمثال المتنبي الذي كان معاصرا له وطبقت شهرته الآفاق.

سقط أبو فراس الحمداني صريعا في حرب أهلية أنشبت أظفارها في إمارة الحمدانيين عقب وفاة سيف الدولة. (٣٠٧)

وفيما يلي نقوم بتحليل بعض أبيات في قصيدته الشهيرة التي نظمها وهو أسير لدى الروم، فهي من ثم من أشهر رومياته. قال أبو فراس:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر ... أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟

بلى أنا مشتاقٌ وعندي لوعةٌ ... ولكن مثلي لا يذاع له سِر

إذا الليلُ أضواني بسطْتُ يد الهوى ... وأذْللْتُ دمعا من خلائقِه الكِبر

تكاد تُضيء النار بين جوانحِي ... إذا هي أذكتْها الصبابةُ والفكْر

معللتي بالوصل والموتُ دونَه ... إِذَا مِت (ظمآنًا) فلا نزلَ القطر

حفظتُ وضيعتِ المودة بيننَا ... وأحسن من بعض الوفاءِ لكِ العذْر

ولقد سيطرت على الشاعر ساعةَ قال قصيدته مشاعر الحزن والهم، ولك أن تتصور حال الأسير غريبا منقطعا في هدأة الليل؟، فإذا به يتذكر هواه ويحن للحبيبة. ونعلم من سيرة الشاعر أنه كان يعاني الاغتراب بين قومه وأهله وهو أمير منبج وابن عم سيف الدولة، فما بالك به وقد بات أسيرا في أيدي الأعداء تشي ألفاظ عبارته بالمشاعر المرادفة للاغتراب، وفي طليعتها الإباء والشمم والكتمان. وكثيرة هي

---

(٣٠٧) راجع: **فايز علي**: الأدب المصري: ٣: ٤٧.

القصائد والمقطوعات التي تعبر عن شكوى الشاعر. من ذلك قوله مخاطبا سيف الدولة:

أبى غرب هـذا الـدمع إلا تسـرعا ومكنـون هـذا الحـب إلا تضـوعا

وقوله

" يـا حسـرةً مـا أكـاد أحملُهـا آخرهـا مـزعج وأولهـا"(٣٠٨)

ومن آخر تلك الإشارة ما قاله وهو يحتضر، ولعلها آخر ما قاله:

"أبنيَتِـي لا تجزعِـي كـل الأنـامِ إلـى ذهـابِ

أبنيتـي صـبرا جمـيلاً للجليـل مـن المصـابِ

يتجلى هذا الإباء في بنية عبارة الأبيات الرائية، فيقـول مثلاً مخاطبا نفسه – فيما يبـدو – أراك عصـى الـدمع.. ويتساءل وكأنه يجهل طباعه: أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟ وهذا يعبر عن فرط الاغتراب حتى عن الذات. ثم لا يلبـث أن يؤكد امتثاله لأمر الهوى قائلاً: بلى، وهـي أداة إثبـات للاستفهام المنفي، ويوضح مؤكدا: أنا مشتاق، ويؤكد ثانيـة: وعندي لوعة. وقوله "ولكن مثلي.. "يفيض إبـاء وكبريـاء،

---

(٣٠٨) **شوقي ضيف**: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، فصل عن الشـعر في العصر العباسي الثاني.

ولكنها كبرياء جريحة تكاد تتلفت حولها، من فرط الكتمان – يظهر هذا في ألفاظ: الليل – بسطت – أذلت.. فالليل يوحي بالهدوء والسكينة، وبسطت تدل على خفة الحركة وخفائهـا، ثم لا يأتي إذلال الدمع إلا من الذات حرصا على الكتمـان، ولا يلبث أن يؤكد أن الدمع – أي صاحب الدمع على سـبيل المجاز – قد اعتاد الكبر، وهي مبالغة أيضا إذا فهمنا المعنى القريب وهو أن دمعه أصبح ذا كبرياء لما ألفـه مـن إبـاء صاحب الدمع. وهو لا يفعل كل هذا إلا في خاتمة المطـاف حين يضويه الليل أي يضعفه فلا يملك لأمـره ردا. وهنـا يتضِح لنا كيف مزج الشاعر الغزل بالفخر، فهو في مطلـع قصيدته يتحدث حديث العاشق الولهان، وفي الوقـت ذاتـه تفيض عبارته عزة وإباء وفخرا بذاته. ولعل هـذا الطـابع الفريـد ظـل مميـزا لشـعر أبـي فـراس بـين أقرانـه ومعاصريه(٣٠٩).

(٣٠٩) من المؤلفات التي تناولت حياة أبي فراس وشعره: **أحمد أبو حاقة**: أبو فراس الحمداني، **سامي الدهان**: شرح ديوان أبي فراس، **النعمـان القاضي**: أبو فراس الحمداني؛ الموقف والتشكيل الجمالي، وقارن مقدمة الديوان بقلم **عباس عبد الستار**، ط بيروت.

ومع كل هذا التكتّم والتماسك ينبئنَا البيت الرابـع عـن جسامة التباريح التي يعانيها، فأنت تعتقد أن النار تكاد تضيء في جنح الليل فإذا بك تفاجأ بلهيبها "بين جـوانحي" أي فـي أعماق الشاعر، ليجلي لك كم هم صبور! وهي نار لا تخبـو بل تذكيها الصبابة أي: شدة الشوق والذكريات. وهذا الوصف يمهد لما بعده، فالشاعر لا يلبث أن يلتفت إلى محبوبته مناديا إياها – ولا يزال ملؤه الكبرياء – بعبارة رمزية بليغـة: "إذا مت ظمآنًا فلا نزل القطر، وهو يتوقع في أسره الموت بـين لحظة وأختها. وقد رمز بالظمأ والقطر (أي الري) إلى النقمة والنعمة أو المحنة والمنحة.. وربما رجعنا لهذه العبارة مـرة أخرى.

ولا تفارق الشاعر كبرياؤه المعهودة – وإن تكن مستترة – يظهر هذا في تمدحه بحفظ المودة وتعريضه بمن ضيعتها، ولكن سماحته لا تفارقه، فالمتوقع أن يكون جزاؤهـا الغـدر مثل صنيعها الخالي من الوفاء، بيد أننا نفاجأ بقوله: "وأحسن من بعض الوفاء لك العذر" بـدلاً مـن الغـدر، والكلمتـان متشابهتان شكلاً ولكن شتان ما بينهما!

ونشير هنا إلى التفسيرات الرمزية لعبارة أبي فراس في هذه الأبيات وفق ما وضحه بعض الباحثين، فقال أحدهم إن حديثه عن الغدر والوفاء إنما هو في ظاهره وحسب مرتبط بالحبيبة، ولكنه في واقع الحال يشير إلى سيف الدولة الذي وعده وعلله بالفداء، فخذله. ويصل العتاب إلى منتهاه حينما يفاخر الشاعر بوفائه في البيت السادس معرضا بالتي ضيعت المودة في رمز مؤثر وإشارة خافية إلى سيف الدولة. ووفقًا لهذا التصور فإن الشاعر يضع المحبوبة المفترضة في سياق أبياته حيث ينبغي أن يضع ابن عمه، فهو يناديه حينما يقول لمحبوبته: معللتي بالوصل..وهكذا في سائر المواضع[٣١٠].

بيد أن باحثين آخرين يفسرون نص الأبيات على ظاهر المعنى فيرى العلامة زكي مبارك أن ثمة محبوبة يعنيها الشاعر بخطابه ويخصها بعتابه. ومن هؤلاء أيضا أحمد بدوي في "شاعر بني حمدان" فالمحبوبة التي يعتب عليها

---

[٣١٠]) راجع تحليل **أبو سنة** لهذه القصيدة في دراسته: دراسات في الشعر، ص ٤٣ – ٥٤.

الشاعر إذن "أمرأة بعينها من النساء لا نستطيع أن نعرف من هي ولكن يكفيها أنها أنطقته بهذه اللوعة الخالدة"[٣١١]

مطلع القصيدة:

يحتار المرء في تصنيف مطلع هذه القصيدة: أهو مطلـع طللي كالمطالع الجاهلية؟ أم مطلع غزلي؟ أم مطلع يعبر عن الشكوى؟ ولعل لفظة (الدمع) تقودنا إلـى الإجابـة. فـدمع الشاعر عصي لأنه إنسان أبي رغم ما للهـوى عليـه مـن سلطان يوجب إدرار الدمع ويستلزمه إذن فالقياس أن الهوى يستلزم الدمع، ولكن الشاعر أبي صبور، ومن ثـم يغالـب دمعه. ولنتأمل الشطر الأول: - "أراك عصي الدمع شـيمتك الصبر" ولنسأل: مع من يجري الشاعر هذا الحوار؟ أغلـب الظن أنه يحاور نفسه – لماذا؟ لأنه أسير يعاني الوحدة (فـي محبس انفرادي)، والحال (حال الشاعر) أنه عصي الـدمع، والمعنى المستنبط أن دمعه ربما كان سهلاً ولكنه فـي هـذه

---

[٣١١]) عن شعر الفخر لدى أبي فراس راجـع: **النعمـان**: أبـو فـراس ص ٣٢٠ وما بعدها، وعن مطلع قصيدته التي نحن بصددها، ٣٥٢ من نفس المرجع.

الحال صعب عصي – لأنه في حادث جلل، وكما قـال فـي قصيدة أخرى مخاطبا الحمامة:

لقد كنتُ أولى منـكِ بالـدمع مقلـةً ولكـن دمعـي فـي الحـوادثِ غـال

قالها وهو يناجي الحمامة في أسـره. فمـع أن الحـال تستوجب الدمع فإباؤه مانعه[٣١٢]. قلنا إن "عصي الدمع" حال والحال آنية، وأما "شيمتك الصبر" فتعبر عن طبع راسخ هو الصبر والاحتمال. ومن هنا لزم السؤال: "أما للهـوى نهـي عليك ولا أمر؟" – أليس للحب سلطان على دمعـك؟ وهـو استفهام يعبر عن دهشة الشاعر نفسه.

والشاعر إذن يعرض علاقة الحب بالدمع، وهي علاقـة تقليدية إذ استمسك بها الشعراء منذ الجاهلية. وقد عبر عنهـا مطلع معلقة امرئ القيس والأبيات من بعده:

قِفا نبكِ من ذكـرى حبيـبٍ ومنـزل بسقطِ اللوى بـين الـدخُول فحومـل

---

[٣١٢]) تناولنا هذه المقطوعة الجميلة في دراستنا عن أبي فراس (مخطوط) وهي تذكرنا بقصيدة شيللي في المقبرة، وتعد في رأينا نموذجا رومنسيا مثلها – فأبو فراس يشخص الحمامة، ويعتبرها جارته وشـريكته فـي المحنة ويبثها آلامه وأحزانه، وما عهدنا في الشعر الرومنسي ما يزيـد على هذا في مناجاة الطائر. راجع: Paul Grave, Treasury

ونراجع سريعا ما وصلنا إليه في شـرح ذلـك المطلـع الطللي وفحواه أن البكاء على الطلل واستبكاء الصحب عليه قد يكونان بغية إحياء الطلل وإحياء الذكرى أي استعادتها في الواقع، وقد ربطنا بكاء الطلل بالأسطورة فقلنـا إن الـدموع ذات صلة سحرية بالخلق (خلق البشر من دموع الإلـه رع) ومن ثم فللدمع في شعر الشعراء من القـدم دلالـة رمزيـة عظيمة لا ينبغي التغافل عنها. (٣١٣)

فإذا عالجنا الاستهلال من حيث الفن الشعري وجدنا أبـا فراس في حقيقة الأمر ملتزما بالتقليد القديم – وإن اقتضـى اكتشاف هذا تحليل البيت على نحو ما قدمنا. ولكنه أجـرى تعديلات فنية ملحوظة (انحراف الدلالة في النقد)، فهـو أولاً لم يذكر الأطلال صراحة، ولم يستوقف الصحاب بهـا، ولا استبكاهم كما فعل امـرؤ القـيس وغيـره مـن الجـاهليين

(٣١٣) وفقًا لرؤيتنا هذه فثمة موقف رومنسي في المطلع الطللي لا يجـب أن يخفى علينا. ولهذا الموقف أبعاده الكثيرة التي منهـا الحنـين إلـى مواطن الذكريات، وهي إحدى السمات المميزة للشعر الرومنسي فـي عرف النقاد، التي سنعرض لها لاحقًا في هذه الدراسة. ولعل في هـذا ردا على اتهامات الشعر العربي بأنه ليس إلا مقولات جوفاء لا عمـق لها، ولا دلالة لها من الجماليات والوجدانيات.

ومقاديهم، وخيرا فعل وإلا أوقعنا في آفة الملل الناجمة عـن التكرار، وعبر ثانيا عن خلق وطبع نفسي وهو الإباء، وثالثًا عن حيرته واندهاشه من أمر دمعه الأبي الحائر، فكأنه يمعن في وصف حالته النفسية ويقتفي أثر الحزن والألم في أعماق نفسه، وهذا كله يجعل بيته آية في الجمال. إننا بصدد شـعر نفسي يعرض لنا أدق حالات الوجد وخلجات الفؤاد(٣١٤).

والجميل في مطلع القصيدة أنه ينقلنا لرحلة داخل نفـس الشاعر وذهنه لنتابع هذا الصراع الداخلي بين الرغبـة فـي البكاء من جهة والحياء والإباء من جهـة ثانيـة. ولا نعلـم الإجابة يقينا وصراحة إلا في البيت الثالث، وإن قدمها ضمنا في استفهامه "أما للهوى...؟" إن فهمناه على أنـه اسـتفهام تقريري، وفهمنا ما جاء في البيت الثاني على أنه تأكيد لهـذا التقرير: "بلى. أنا مشتاق.." ولا يزال الصراع محتدما يعبـر عنه أسلوب الاستدراك: "ولكن مثلي لا يذاع له سـر" وهـذا

---

(٣١٤) يتضح إذن تجسيد أبي فراس للهوى حتى جعله آمرا ناهيا – علـى نحو ما جسد ناجي الشوق في "الأطلال" قائلاً:

الفهم يجعل من أبي فراس كاتبا دراميا ومن شـعره درامـا مؤثرة. (٣١٥)

ونتساءل الآن عن دلالة أمر الحب ونهيه. هل هو الحب المقدس (المؤله)، الذي يقودنا الحديث عنه إلى آلهـة الحـب (حتحور المصرية وعشتار البابليـة وأفروديـت اليونانيـة وفينوس الرومانية)؟؟ من الممكن أن نفهم قول الشاعر علـى هذا النحو، أي كيف يكون للحب هذه السطوة من نهي وأمـر ما لم يكن مقدسا مؤلها؟ وما لم تكن له قوة سـحرية، أو لـم يكن هو نفسه تعويذة سحرية على حـد وصـف الأنشـودة المصرية القديمة التي نوهنا بها من قبل؟ أجـل كـل تلـك الدلالات والرموز محتملة. (٣١٦)

---

(٣١٥) هنا يبلغ الشاعر قمة الشكوى وذروة الرومنسية الحقـة إذا أخـذنا بمضامين المذاهب لا بتعريفاتها الجامدة، وهنا تجدر الإشارة إلـى أن الرمزية التي تتيحها عبارات الشاعر أعمق مدى مـن تلـك الرمزيـة القريبة، ونعني بها الإشارة إلى سيف الدولة أو إلى زيد أو عمرو مـن الناس، فالرمزية التي نبحث عنها تسكن في قرار القصيدة.

(٣١٦) هذا التشبيه الضمني للحب بالسحر يجعل منه شيئًا مقدسـا إلهيـا، وهذا الأسلوب الضمني أطرف كثيرا من أسلوب التأليه الفج للحـب أو

خُلُقُ الشاعر

وكيف دلت عليها العبارات؟

التعامل مع الشعر كنص أدبي لا يمنع من اعتباره وثيـق الصلة بشخصية ناظمه. وفي هذا الصدد يرى فردينـان دو سوسير أن اللغة ليست وحسب نسقًا من العلاقات بل أيضـا نسق من القـيم الاجتماعيـة، أي المعنويـات لا الماديـات. فالمجتمع عند سوسير كما عند دوركيم وفرويد حقيقة أوليـة، وليس نتاج نشاطات فردية مجمعة معا ولا مجـرد تصـور عقلي. (٣١٧)

وكلما تأملنا العبارة الشعرية استنبطنا منها دلالات جديدة، وصدق رولان بارت حينما قال إنه لا توجد قـراءة واحـدة للنص الأدبي ولكن قراءات مختلفة. وفي حدود جهدنا وقفنـا على هذه التعبيرات: عصي الدمع – لا يذاع له سر – مـن

المحبوبة، الذي نلمسه في بعض قصائد الرومنسيين المحدثين كالشابي، أولئك الذين حاكوا الأسطورة محاكاة مباشرة بلا تدبر أو تصرف.

(٣١٧) راجع **كيللر**: فردينان دوسوسير، ص ٦٤ – ٦٦.

خلائقه الكبر – بين جوانحي – إذا مت ظمآنًا – فلا نزل القطر – حفظت.. المودة بيننا. وكلها تشير بطريقة ما إلى خُلُق الإباء. فالإشارة تكاد تكون مباشرة (من خلائقه الكبر) لكن في العبارة استعارة مكنية هي نوع من الرمز أيضا، تبلغ الغاية في تشخيص الدمع، فالتعبير إذن مجازي بليغ. وعلى نفس المنوال يجيء التعبيران الآخران: عصي الدمع وشيمتك الصبر. وربما كان قوله (حفظت..) أكثرها مباشرة، ومن الفطنة أنه جاء متأخرا فلم يظهر إلا في البيت السادس بعد جملة من التعبيرات القوية الموحية.

ونود أن نجري مقارنة بين بيت أبي فراس هذا:

إذا الليلُ أضواني بسطتُ يد الهوى　　　وأذللتُ دمعا من خلائقه الكبر

وما قاله ناجي:

والبلى أبصرتُه رأي العيان　　　ويداه تنسجان العنكبوتْ

صحتُ يا ويحك تبدو في مكان　　　كل شيءٍ فيه حي لا يموتْ

ونتأمل كيف شخص أبو فراس الليل والدمع؟ وكيف شخص ناجي البلى؟ وأعد المقارنة وقد وضعت في حسبانك ما للكلمتين من دلالات رمزية: الليل والدمع على نحو ما

ربطنا ذلك بالأسطورة[318]. يبقى (مثلي لا يذاع لـه سـر) والخفاء فيه مؤكد بلفظ السر أولاً وببناء الفعل المجهول ثانيا. وبجرس الألفاظ ثالثًا (لاحظ الذال المهجور، والثاء والسـين المهموسين على خلاف ما بينما فالثاء سِنيةٌ والسـين ليسـت كذلك). ويرشح جو الخفاء والكتمان قوله (بين جوانحي) فما جوانحه إلا سياج ينطوي على معاناتـه ويحجبهـا. وبهـذا التعبير يتصاعد إيقاع الرمز ليبلغ أقصاه – في رأينـا فـي قوله: "إذ مِت ظمآنًا فلا نزلَ القطر"، فالظمأ والقطر رمـزان قويان، الظمأ يشير إلى الفقد والاستلاب، والقطر يشير إلـى الخصب والنماء. الظمأ فقر إلى الشيء وإلى الآخر، والقطر كفاية وغناء.. إلى آخر تلك الدلالات المعنوية المواتية. [319]

---

[318]) هذه المقارنة تحملنا على إعادة النظر في تصوراتنا وآرائنا النقدية، وعدم الوقوف عند التعريفات الجامدة للمذاهب الأدبية لإدراك ما بينهـا من تراسل واتصال.

[319]) يعد هذا القول في رأينا من أبدع التعبيرات الرمزيـة ولا شـك أن رمزيته تتجاوز الإشارة إلى محبوبته – حقيقة كانـت أو وهميـة – أو سيف الدولة كما ذهب بعض الشارحين.

الدمع والقَطْر والنار

الصراع الجلي بين الحب والإباء يوازيه صراع ضمني بين الماء والنار، والماء جاء في لفظة الدمع: (عصي الدمع، أذللت دمعا) والقطر (فلا نزل القطر) ثم ضمنيا في صفه (ظمآن). وأما النار ففي (تضيء النار، أذكتها). فإذا صرح الشاعر بلفظ النار – في البيت الرابع – جاء هذا التصريح معبرا عن منتهى الصبابة وقمة الشوق. ويتناظر مع النار فعلان: (تضيء – أذكتها) وقوله "تكاد تضيء النار" أبلغ لأنه يفيد المقاربة فضلاً عن المضارعة التي تعبر عن الاحتمال. وأما: "أذكتها" ففي صيغة الماضي: أي تمام الفعل ومن ثم حدوثه فعلاً لا احتمالاً. وهكذا يستخدم الشاعر رمز النار لينشئ منه عبارات شعرية أخاذة، كما فعل برمز الماء. فلا نزل القطر.. وهو دعاء بالجدب وعمومه رغم خصوصية الشرط: إذا مِت (أنا) ظمآنًا وهذا يؤكد رمزية العبارة ويجليها، فالرمز القريب هو صراع النفس بين الوصل المؤجل والموت العاجل، والرمز البعيد هو صراع الوجود والعدم. وفي عبارة أخرى يعبر الوصل والموت عن حال

الشـاعر الراهنـة، أمـا الظمـأ والقطـر فمطلقتـان فـي دلالتيهما. [٣٢٠]

ونعتقد أن هذا التعبير من أفضل التعبيرات الرمزية في الشعر إذ هي توحي بالتمرد وتفيض به، والخـط الـدرامي يصل ما بين رقّة الدمع ولين القطر ورخاوتهما مـن جهـة ولوعة الشوق والنار المضطرمة من جهة أخرى. بين الدمع الذي يستدعي ذكريات الخلق والنشوء، وكذلك القطر الـذي يؤدي الدور ذاته وبين النار التـي تـودي بـالخلق وتلـتهم الذكريات. وما هذا الصراع الرمزي إلا تعميـق للصـراع البادي في الأبيات: صراع الشاعر الأبي المتمرد مع قـدره. إنه الشاعر المغترب طيلة حياته القصـيرة زمنًـا الطويلـة بمعاناتها المستمرة التي لازمت الشاعر من مهده إلى لحده:

غريـــب حيثمـــا كـــر نـــاظري وحيد وحولي من رجـالي عصـائب[٣٢١]

---

[٣٢٠]) هنا لا بد من محاولة فهم الموقف الوجودي للشاعر، بمعنـى أنـه يعبر عن تجربة شخصانية متفردة تمتزج فيها جملـة مـن المشـاعر الحدية – أي التي يترتب عليها تغيرات جوهرية، مشاعر مثـل القلـق واليأس والرجاء..إلخ.

وسنستعرض الآن بعض نماذج يسـيرة مـن الشـعر العربي حتى العصر الحديث.

(٣٢١) كثر شعر الشكوى في ديوان أبي فراس، وهو من الأغراض التي أجادها الشاعر أيما إجادة. راجع دراستنا عنه بعنوان "المقارنة بين أبي فراس والمتنبي" (مخطوط).

الفترة الانتقالية

مع انفراط عِقْدِ الدولة العباسية في عصرها الثاني ظـل الشعر معبرا عن روح القلق النفسي والتدهور السياسي التي اشتملت المشرق. وتبددت آمال النـاس بـين الصـراعات المضطرمة بين الدويلات التي ورثت خلافة بنـي العبـاس فعلاً، والتهديدات الخارجية من قبل الروم والفرنجة والمغول، وفي الأندلس، وقد ظهرت فـي العصـر العباسـي الثـاني اتجاهات شعرية لعل أبرزها مدرسة الطبع التي كـان مـن أعلامها أبو فراس الحمداني، أو مدرسة الشعراء المطبوعين، التي أطلق عليها الشيخ المرصفي لاحقـا تسـمية الشـعراء الأمراء، ومدرسة الصنعة وكان رائدها المتنبي الذي اشـتهر باصطناعه لمعاني الفلسفة والمتكلمين، ويطلق العلامة شوقي ضيف عليها مصطلح "مدرسة التصنع"، وأمـا أبـو العـلاء المعري فيكاد يكون نسيج وحدِه في الشعر الفلسفي التـأملي الجانح إلى التشاؤم. [٣٢٢]

---

[٣٢٢]) من الدراسات القيمة عن المعري: **العقاد**: مع أبي العلاء في سجنه" دار المعارف ١٩٧٩. طه حسين: " رجعة أبي العلاء" ط ١٢ – دار المعارف ١٩٧٩، وذكرى أبي العلاء" ط٢ – مكتبة الهلال، القاهرة

وفي العراق شُهر الشريف الرضي ومهيار الديلمي، وامتازا معا بشعرهما الرقيق في مدح آل البيت(٣٢٣) . وفي الأندلس اتجه الشعراء عادة لمحاكاة الرواد الأول في المشرق كالبحتري وأبي تمام والمتنبي، وأبدع الأندلسيون في شعر الطبيعة وجددوا في فنون الموشحات واختاروا البحور الرشيقة.(٣٢٤)

H. Bair lain, - Aleu lula The Syrian, London, .١٩١٤

١٩١٤.

(٣٢٣) الشريف الرضي (٩٧٠ – ١٠١٦م) كان نقيب الأشراف الطالبيين. مال إلى مذهب الاعتزال، بدأ محاكيا للمتنبي، ثم تميز بأسلوبه، وله ديوان شعر ضخم. من مختاراته: المجازات النبوية، ونهج البلاغة من خطب الإمام علي بن أبي طالب، وقد حققه وقدم له الأستاذ محمد عبده. له أثر واضح في شعراء العصر الحديث سيما البارودي. وقد أسلم على يديه مهيار الديلمي الفارسي (ت ١٠٣٧) وحاكاه في أسلوبه الشعري وتشيعه وإن جاءت محاكاته رقيقة في معانيها فإنها لم تسلم من بعض ركاكة.

(٣٢٤) اشتهر الشعر الأندلسي برقة اللفظ وعذوبة الموسيقى، وإن جاء في الأساس محاكيا للشعر العربي في المشرق، فقد امتاز الأندلسيون بتصويراتهم الرائعة وموسيقاهم وافتنانهم بالطبيعة، وطوروا صورا جميلة للقصيدة كالموشحة والموال، ومن أشهر شعرائهم ابن خفاجة

وفي مصر شُهر ابن هانئ الأندلسي شاعر المعز والخلافة الفاطمية، وتميم بن المعز، وظافر الحداد في العصر الفاطمي.[٣٢٥] وكان بهاء الدين زهير رئيس ديوان الإنشاء الأيوبي (ت ١٢٥٨م) من أشهر الشعراء، ذاع صيته في الغزل والحنين والوصف وشعر البطولة والمديح، وتألقت جماعة من شعراء البطولات إبان حروب الفرنجة كأسامة بن منقذ وطلائع بن رزيك وابن مطروح وابن سناء الملك والحسن الجويني.[٣٢٦]

وابن زيدون وابن دراج القسطلي ولسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ – ١٣٧٤م) وزير بني الأحمر الذي اشتغل بالتاريخ والطب وبرز في الأدب والشعر. وله نحو ستين كتابا أهمها: الإحاطة في تاريخ غرناطة. وله كذلك موشحات وديوان شعر ومجموعة من الرسائل والخطب.

[٣٢٥]) عن الأدب في العصر الفاطمي راجع: فايز علي: الأدب المصري: ٣: ٥٦ إشارة لمراجع أخرى لليعلاوي وجاد الرب وأحمد أمين وغيرهم.

[٣٢٦]) عن الأدب في العصر الأيوبي: المرجع السابق: ٣: ٦٠، ٨٠ – ٨٦.

ومثّل تيار الزهد ابن الكيزاني وابن الفارض، وصار البوصيري (ت ١٢٩٦) - بسبب بردته الخالدة - من أشهر أولئك الشعراء.[٣٢٧] وسنأتي فيما بعد على ذكر شيء عن عصري المماليك والعثمانيين.

ومن هذه الفترة سنتناول بعض النماذج والمنتخبات وحسب إذ أننا لن نستطيع أن نعرض بالتفصيل لكل تلك العصور. ومن هذه النماذج أبيات قليلة لشعراء العصر الفاطمي مثل ظافر الحداد، والشعراء الأيوبيين، وشعراء العصر المملوكي مثل البوصيري وغيرهم، ومن شعر ظافر الحداد (ت ٥٢٩ هـ) نختار أبياتًا يصف فيها أهرام الجيزة فيقول:

تأمّلْ بنيه الهرمين وانظر وبينَهما أبو الهولِ العجيب

كعماريتين على رحيلٍ وصوتُ الريح بينَهما رقيب

وماء النيل تحتَهما دموع وصوتُ الريح عندهما نحيب[٣٢٨]

---

[٣٢٧]) وعن شعر الزهد: المرجع السابق: ٣: ٨٦ – ٩٢.

[٣٢٨]) الأبيات من كتاب الأزدي: **غرائب التنبيهات**، باب التشبيه، والحداد شاعر وافر الأدب ذكره صاحب الخريدة. راجع: **شوقي ضيف**: الفن ومذاهبه، ٤٦٩ – ٤٧٢.

وفي مخيلة الشاعر ارتبطت صورة الهرمين بـالحبيبين اللذين فرق بينهما الرحيل، وهذه فكرة تقليدية عهـدناها فـي الشعر الجاهلي، فما كان بكاء الأطلال وذكر المعهد والأيـام الخالية إلا تأثرا بالفراق: فراق الأحبة، ولكن الشاعر عرضها أولاً في معرض الوصف وثانيا في إطار حركي موحٍ، فبينما الهرمان ثابتان بل هما رمز الرسوخ والدوام رغم انصـرام آلاف السنين، وبينهما أبو الهول الجاثم كأنه صورة الأبديـة وصنوها إذا بالاستعارة التمثيلية تقدم لنا هودجين (عماريتين) متنقلتين (على رحيلٍ) حتى نكاد ندرك إيقاع أخفـاف العيـر وهي تتحرك من تحتها، والرقيب بينهما ليضمن عدم لقائهما معا بل ليباعد بينهما فلا يأملان في التلاقي، وتشـبيهه أبـا الهول بالرقيب فيه جدة وابتكار، فهو مهيب الطلعـة ضـخم الكتلة قوي البنية، إذ له جسم الأسد الـذي يحـرس الجبانـة القديمة، فثمة تناظر جيد بين وجهي التشبيه، وإضفاء وصف الرحيل موفّق أيضا فرحلة الهودجين في المكان تجسم رحلة الهرمين في الزمان. وتلك من بدائع التشبيهات حقًا فالشـعر جسد التصور الزماني – أي قدم العهد بالأهرام – في هيئـة حركية مفعمة بالحياة – أي حركة الهودجين المرتحلين، وهو

بهذا يسبق الرومنسيين الذين تميز شعرهم فـي رأي النقـاد بظاهرة تراسل الحواس، ومثالها قول الهمشري في النارنجة الذابلةً:

خنَقَـت جفـوني ذكريـاتٌ حلـوةٌ   من عطرِكِ القمـري والـنغمِ الوضِـي

فأعطى للعطر المشموم صفة القمرية المفيدة للإشراق، وللنغم المسموع صفة الوضاءة التي تستعمل للمنظـور[٣٢٩]. وقد استكمل الشاعر المنظر فتخيل أن ماء النيـل لـيس إلا الدمع يسفحانه، وما نحيبهما إلا صوت الريح.

لقد أسقط الشاعر مشاعر الحبيبين، فنراهمـا يـذرفان الدمع فيفيض منه النيل، وينتحبان فتنطلق الريح، وهنا تكمن الأسطورة، وتنبع الاستعارة، فحينما نشير إلى ما في العبارة من استعارات إنما تكشف في الوقت ذاتـه عـن التصـور الأسطوري لنهر يفيض من دمع الحبيبين كما يفيض المحيط الأزلي من دموع الإله رع، وأما الريح فصوتها هو نحيـب الحبيبين، دعنا نقل إن الصورة الكلية للأبيات جمعـت بـين نسق البصر – وهو الغالب – ونسق الصـوت، أي الرؤيـة

---

[٣٢٩]) عن خاصية تراسل الحواس في الرومنسية راجع: هيكل: موجز: ٢٢٩.

والسمع. وقد نجح الشاعر نجاحا بـاهرا فـي أن يسـتحدث علاقة قوية بين الصور الجزئية في أبياته الثلاثـة ليصـنع صورة كلية مؤثرة.

ونحن لا نقول إن الشاعر نظر في الأسطورة هذه بعينها فحاكاها عن قصد. كلا. فنحن ضد هذا التصور كلية، وإنمـا نفترض أن مخيلة الشاعر تنطوي على عدد من التصـورات الأسطورية القديمة، التي يجهـل عـادة مصـدرها، وهـي تصورات جمعية مشتركة بين الشعوب فلا عائق أمامها. إذا الشاعر يستلهم هذه التصورات على نحو لا شـعوري فـي الغالب فيصيغ من طينتها مثل هذه التشبيهات والاسـتعارات المتقنة.

ودعنا نقل إنه يحاكي الأسطورة بمعنى أنه ينسج علـى منوالها ما يخدم الموقف الذي هو بصدد التعبير عنه، فيفري الفري ويأتي بالعجيب ويسـتحدثه وفـق رؤيتـه وتجربتـه الشعرية، ومن عناصر الحركة في الصورة ما توحي به كلمة (رقيب) من نظرات متتابعة يصوبها نحـو العاشـقين كمـا يصوب أبو الهول نظراته إلى الأفق. وهذه الحركة الدافقة في البيت الثاني بشقيها: حركة الهودجين المادية التي صرح بها

الشاعر، وحركة النظرات المعنوية الكامنة في لفظ (الرقيب) هذه الحركة كلها أسقطها الشاعر على (بنية) الهرمين، والبنية تقتضي الثبات في المكان لا الحركة. ومن هنا يندفع ذهن المستمع لاستحداث تلك العلاقة الطريفة بين حركة الأهرام (الثابتة مكانًا) الزمنية وحركة الهودجين المكانية، وهي حركة متتابعة (تسمع فيها إيقاع الحوافر واهتزاز الأجساد والهوادج..)

والإيحاء بالحركة يستمر في البيت الثالث أيضا. إذ توحي بها (ماء النيل) الذي يتحرك متجددا باستمرار، وصوت الريح وهي دائبة الحركة أيضا. وأنت تلاحظ طلاقة الموهبة الشعرية في كل تلك التشبيهات والجنوح إلى التأمل، يظهر هذا في الأمر الطلبي: تأمل – انظُر – كما يظهر في التشبيهات في البيتين الثاني والثالث.

كما أن ألفاظ الشاعر الموحية تكاد تميز معجما لفظيا خاصا به. فألفاظ مثل: الهرم و(أبو الهول) أصبحت في واقع الحال رموزا للغموض والحكمة والرسوخ، ولك أن تتوسع في هذه الرموز والدلالات ما شئت.

أضف لهذا العمارية (الهودج) أو الغبيط – وهي المرادف الذي استخدمه امرؤ القيس – فهي – وإن تكن كلمة تقليدية – ترمز رمزا واضحا للرحلة: رحلة الظاعنة في موكبها المشرق المعروف تاريخيا. ثم تأتي كلمة (الرحيل) لتعضد تلك الرموز.

وقد عزز الشاعر جو الحزن المرتسم برحيل المحبوبة – عززه بأن أشرك الطبيعة بمائها وهوائها في هذا الحزن الذي جعل منه بذلك حزنًا كونيا شاملاً. والنيل والريح لهما ما لهما من رموز ودلالات في حياة المصريين، والمواءمة بين ماء النيل وصوت الريح تناظرها مواءمة بين الدموع والنحيب، فالدموع هي الصورة البصرية للحزن، والنحيب صورته الصوتية.

والأبيات تشفّ – ولو بطريق غير مباشرة – عن حب الشاعر للآثار (الأهرام وأبو الهول) وحنينه للنيل وارتباطه به.. وكل أولئك يحسب من سمات الرومنسية الأصيلة في عرف النقاد.

وأما ما في الأبيات من محسنات لفظية فلا يحتاج إلى بيان.

ففيها مراعاة النظير: الهرمـان وبينهمـا أبـو الهـول كالهودجين بينهما الرقيب. وفي البيت الثالث تسـتوي هـذه المماثلة بين الشطرين في حسن تقسيم:

وماء النيل	تحتَهما	دموع.
وصوتُ الريح	عندهما	نحيب.
-----------	-----------	-----------
كلمتان متضايفتان	+ ظرف +	خبر
(مبتدأ)	- ضمير -	وزن فعيل - فعول

وأما ابن وكيع التنيسي فله أبيات طريفـة فـي شـرب القهوة يقول فيها:

قُـم فاسـقِني قهـوةً إذا انبعثـتْ … فـي باخـلٍ جـاد بالـذي ملكـه
لـو خـامرتْ صـخرةً بسـورتِها … لأحـدثَت فـي سـكونِها حركـةْ
علـى غـديرٍ إذا الصـبا درجـتْ … فـي متنِـهِ أظهـرت لنـا حبكـه
كأن أيـدِي الريـاحِ قـد بسـطتْ … لنـا علـى وجـهِ مائـهِ شَـبكةْ[330].

والشاعر هنا يصور أمرين: فعل القهوة فـي شـاربها، وفعل الريح في سطح الماء بالغدير. والأمـران تلخصـهما لفظة (حركة) وهي قافية البيت الثاني.

وفي البيتين الأولين ثمة ألفاظ توحي بالحركة مثل:

---

[330]) راجع: **فايز علي**: الأدب المصري: ٣: ٧٨ – ٨٨.

قم – انبعثت – جاد – سورة – أحدثت.. وأما أسلوب الشرط فقد استخدمه الشاعر في البيتين: أولاً الشرط بـإذا ليعبر عن الاحتمال الممكن، وثانيا بلو للتعبير عن الاستحالة فثمة أولاً ارتباط بين انبعاث القهوة (حركتها) وجود البخيل، والجود نوع من الحركة المعنوية أيضا، والشرط جعل الجود مترتبا على انبعاث القهوة في البخيل.

والشرط في البيت الثاني يفيد معنى المبالغة، فالصخرة نفسها ستتحرك لو خامرتها القهوة، ومن الجميل أنه استعار للقهوة فعل الخمر (خامرت).

والبيتان يوحيان بالأثر السحري الذي للخمر وقد استعاره الشاعر للقهوة بأسلوب طريف، فقد درج الشعراء على قول: اسقني خمرا – كما قال النواسي:

ألا فاسقِني خمرا وقلْ لي هي الخمر   ولا تَسقِني سرا إذا أمكن الجهر

وقال البحتري

قد سقاني ولم يصرد أبو الغوثِ   على العسكرين شربةَ خلس[٣٣١]

(٣٣١) من قصيدة البحتري في وصف إيوان كسرى التي مطلعها:

والتصريد يعني: السقيا دون تمام الري

والبارودي يقول:

ألا فاسقنيها بنتَ خمرٍ تزوجتْ على نغماتِ العودِ بابن سماءِ

إضافة لهذا يذكرنا البيت الأول بقول عمرو بن كلثوم واصفًا الخمر:

ترى اللحز الشحيح إذا أُمرت عليهِ لماِله فيهما مهينا(٣٣٢)

وقد صاغ البارودي نفس المعنى حين قال:

أو صبا ِبها*باخلٌ سمح**

وأما صورة الصخرة المتحركة بفعل القهوة في البيت الثاني فأصلها في قول النواسي:

صهباء لا تنزلُ الأحزان ساحتَها إن مسها حجر مسته سراء

وأما البيتان الآخران فالحركة فيهما يصورها الفعلان: درجت أي: جرت، وبسطت أي: ألقت. والمعنـى أن ريـح الصبا تنقش في متن الغدير أي سطحه حبكا كـالتي عناهـا البحتري في قوله في وصف بركة المتوكل:

إذا علتْها الصبا أبدت لها حبكًا مثلَ الجواشِنِ مصقولاً حواشِيها.

صنتُ نفسي عما يدنس نفِسي وترفعتُ عن جدا كل جِبسِ

(٣٣٢) من معلقته التي مطلعها:

ألا هبي بصحنِك فاصبحِينا ولا تُبقِي خُمور الأندرِينَا

فالبيتان يكادان يتطابقان لفظًا ومعنى.

والبيت الأخير يكرر نفس الصورة تقريبا ليؤكد المعنى، فكأن الرياح ألقت بأيديها شبكة على ظهر الغدير. وهنا يحضـرنا قول الجاحظ: ما من شاعر إلا أخذ معاني غيره أو سـرق، فالشعراء يأخذ بعضهم معاني بعض، وثمة معان يعبر عنهـا كل شاعر بلفظه فلا يدعيها واحد منهم لنفسه.[٣٣٣]

والأبيات كسالفتها تضم كثيرا من الأخيلة التي تعبـر عـن ارتباط الشاعر بالطبيعة، فهو لا ينفك يصف الرياح ومنهـا ريح الصبا وكيف يبدو الغدير.. على أن الصورة البارزة في مقطوعة ابن وكيع هي صورة الخمـر التـي تبعـث علـى الاندفاع حتى أنها تحرك الصخرة، كمـا تـذهب بصـواب الإنسان حتى تجعل الشحيح كريما إلى حد السفه. ولعل هـذه الصورة تستحضر في الأذهان كيف أثرت الخمر في البقـرة المقدسة حتحور حين طفقت تعب من دماء ضـحاياها مـن البشر وكأنما الخمر ذهبت بلبها فانطلقت قواها المدمرة مـن عِقالها. هذه الصورة الأسطورية في ذاتهـا هـي مقصـدنا، ونعني بالتحديد أثر السكر على العقل، والسكر قد يكون ناجما

---

[٣٣٣] **هارون**: تهذيب الحيوان للجاحظ، ص ٩٠.

عن الخمر أو الدم أو القهوة..[٣٣٤] وللشاعر أن يجتهد في تصور أسباب أخرى له. وهكذا شاعت هذه الفكرة (الخرافية) عن أثر الخمر السحري في شاربها، وقد عممها الشعراء فنعتوا القهوة مثلاً بنعوت الخمر.

ومن الشعراء الذين أبدعوا في الوصف الأمير تميم بن المعز لدين ا ، وقد قال يصف النيل:

يـوم لنـا بالنيـل مختصـر ... ولكـل يـوم لـذاذةٍ قِصـر
والسفْن تجـري كـالخيول بنـا ... صـعدا وجـيشُ المـاءِ منحـدر
فكأنمـا أمواجـه عكَـن ... وكأنمـا داراتُـه سـرر[٣٣٥]

وشعر تميم كما يتضح في هذه الأبيات سهل اللفظ واضح المعنى بعيده، فقط ربط بين اللذاذة (السعادة) وسرعة انقضاء زمانها في بيته الأول الذي يجري مجرى الأمثال، ومعناه وارد في شعر أبي فراس كمثل قوله:

تطولُ بي الساعاتُ وهي قصيرةٌ ... وفي كل دهرٍ لا يسرك طُولُ

---

[٣٣٤] ثمة إذن خرافة أدبية أو رواية أسطورية استمد منها الشعراء هذا الوصف.

[٣٣٥] الأبيات في: السيوطي: حسن المحاضرة، ٣٢٢. وقارن: الأزدي: غرائب التنبيهات، ٦١، ٦٢.

فربط بين التعاسة وطول زمانها على عكس ما فعل ابن المعز، والبيتان يعبران عن نفس المعنى. كما يقول أبو فراس أيضا:

ما العمـر مـا طالـتْ بـهِ الـدهور   العمــر مـــا تــم بـــهِ الســـرور

فأوقات السرور وحدها هي المحسوبة، ويفهم ضمنا أنها شديدة القصر كما قال ابن المعز.

والحقيقة أن جمال البيتين التاليين يرجـع إلـى حسـن تصوير الحركة أيضا، نلمس هذا في قوله: تجري كالخيول – صعدا – منحدر، فالسفن سريعة في عدوها كالخيول في اتجاه يعاكس اتجاه الموج الذي يتحرك كالجيش. والمزاوجة بـين عنصري التشبيه رائعة فثمة انسجام بين الخيل والجيش، وقد استعار الشاعر للسفن كل ما للخيل مـن صـفات السـرعة والخيلاء والنبالة، وللأمواج كل ما للجيش من قوة وضراوة، وقابل بين صعود السفن وانحدار الموج. والرمزية قوية فـي اللفظين: الخيول والجيش.

وفي البيت الأخير يشبه الشاعر الأمواج فـي تكسـرها وتجعدها بالعكن أي التجعيدات التـي تظهـر فـي الـبطن، والدارات بالسرر لمراعاة النظيـر، وهنـا لا يغيـب عنـا التصوير القديم (لحعبي) إله النيل في هيئة رجـل ذي بطـن

ثرة حافلة بالثنايا فكأن الشاعر ينظر لهذا التصوير الذي قلما يخلو منه معبد من معابد المصريين القدماء.[٣٣٦]

هكذا التقى خيال الشـاعر الفـاطمي المبـدع بخيـال التصويرات الأسطورية القديمة، فاكتسب جمالاً وبقاء. ولابن المعز تشبيه آخر لموج النيل فيه طرافة إذ يقول:

نظـرتُ إلـى النيـل فـي مـدهِ بمـوجٍ يزيـد ولا ينقص
كـأن معـاطفَ أمواجـهِ معـاطفُ جاريـةٍ ترقُص[٣٣٧]

وعلينا أن نتذكر ما للنيل من أيـاد علـى المصـريين وحضارتهم إذ كان يعني فيضانه الشيء الكثير، ولا يـزال،

---

[٣٣٦] يظهر حعبي مصورا على الجزء الأسفل من جدر المعابد المصرية عادة في هيئة رجل منتفخ البطن له ثديا امرأة لأنه يهب الفيضان كمـا ترضع الأم طفلها.. وقد دمج في آلهة الخصوبة عموما.. كمـا يبـدو أحيانًا برأس بقرة وهو يصب الماء من وعاءين لدى الشلال الأول عند أسوان محدثًا الفيضان الذي ينبثق بدوره عن روح الإله أوزيـر وفـق الأسطورة. كما يظهر على جانبي العرش الفرعوني عاقـدا النبـاتين الرمزيين للصعيد والدلتا رمزا لتوحيد البلاد.. كما يظهر فـي معابـد الآلهة مقدما لها أطايب القرابين. راجع **فايز علـي**: الديانـة، ٢٦٠ – ٢٦١ (مخطوط)

[٣٣٧] السيوطي: حسن المحاضرة، ٣٢٢. والأزدي: غرائب التنبيهات، ٦٢.

ولذلك اهتم الأدباء بالحديث عنه ووصفه كما جاء في حديث القاضي الفاضل:

"وأما النيل فقد امتدت أصـابعه، وتكسـرت بـالموج أضالعه، ولا يعرف الآن قاطع طريق سواه، ولا من يرجـى ويخاف إلا إياه".[٣٣٨]

ومن النماذج الطيبة للشعر في العصر الأيـوبي (١١٨- - ١٢٥٠م) شعر التصوف والمدائح النبوية، وقد ذاع صيت ابن الفارض الصوفي (١١٨١ – ١٢٣٤م) وشعره على غزارة بديعه وتكلّفه في المعاني وسرقاته من الأقدمين ينحـو نحـو الصـوفية[٣٣٩]. بيـد أن الإمـام البوصـيري (١٢١١ –

[٣٣٨]) ابن فضل ا : المسالك: ١ : ٦٧.

[٣٣٩]) ابن الفارض (١١٨١ – ١٢٣٤) شاعر صوفي مصري حمـوي الأصل، سمي كذلك لأن أباه شغل منصب الفارض، فكان يكتب فروض النساء على الرجال. يتجلى في شعره وحدة الشهود والحقيقة المحمديـة ورموز الصوفية، فلقب بسلطان العاشقين، وإن كـان شـعره ظـاهر التكلف مكبلاً بالمحسنات اللفظية كما يظهر في تائيته الكبرى وميميتـه وخمريته، ولذلك يفْضلُه البوصيري في سلاسة الأسلوب والتوشية غير المتكلفة، يعتبر كتاب الفتوحات المكية لابن عربي شرحا لتائيـة ابـن

١٢٩٦م)[٣٤٠]، قد تفوق على شعراء عصره في شعر المدائح النبوية والحب الإلهي، وهو شاعر مخضرم عاصر المماليك وبني أيوب من قبلهم، ويمتاز باعتداله في التصوف والبعـد عن الشطح والغلو، ورقة غزله وعذوبة لفظه، ومن أشـهر قصائده بردته الرقيقة التي ظل الشـعراء عبـر العصـور يعارضونها ويشطرونها ويخمسونها أو يلهجون بالتغني بهـا حتى يومنا هذا. وللقصيدة مناسبة هامة ننوه بها، فقد مـرض الشاعر وأصابه الفالج، وكان يلتمس البرء مـن رسـول ا

الفارض. وقد ترجم ديوانه للغات كثيرة. قارن: ديوان ابن الفـارض – دار صادر – بيروت.

٣٤٠) البوصيري الصنهاجي تلميذ المرسي أبي العباسي، وكان يتكسـب بالمديح والهجاء. وأجاد شعر التصوف والمدائح النبويـة، فاشـتهرت همزيته وقصيدة البردة، اللتان اتخـذهما الصـوفية وردا لأذكـارهم، وكثرت معارضتهما وتشطيرهما وشروحهما، وذاعت عنهما الروايات المخترعة. وقد أطلقت تسمية البردة أولاً على لامية كعب بـن زهيـر الشهيرة "بانت سعاد" إذ كساه النبي بردته بعدما أنشده إياها، ويقـال إن المغول حاولوا إحراقها لما احتلوا بغداد لكنها لم تحتـرق. وقـد رأى البوصيري النبي في المنام يمسح على وجهه كما قدمنا، ويلقـي عليـه بردته فبرأ، وكذلك تسمى أيضا "البرءة" وتنسب إليهـا كرامـات فـي الشفاء..

صلى الله عليه وسلم وذات مرة رآه في منامه وهو يمسح له على وجهه ليشفيه، وقيل إنه أهداه بردته، فنظم هذه القصيدة المطولة ليعبر عن امتنانه وشكره، وهي قصيدة فذة بما نلمسه فيها من صدق العاطفة وأصالة المشاعر. يقول البوصيري في مطلعها:

١. أمِن تذكر جيرانٍ بذي سلمِ مزجتَ دمعا جرى من مقلةٍ بدمِ؟
٢. لولا الهوى لم تُرقْ دمعا على طللٍ ولا أرقتَ لذكر البان والعلمِ
٣. يا لائمي في الهوى العذري معذرةً مني إليك، ولو أحببتَ لم تلُمِ
٤. محضتَني النصح، لكن لستُ أسمعه إن المحب عن العذّال في صممِ
٥. وكيفَ تنكر حبا بعد ما شهدتْ به عليك عدولُ الدمع والسقمِ؟
٦. وأثبتَ الوجد خَطّي عبرةٍ وضنًى مثلَ البهار على خديك والعنَمِ
٧. عدتْك حالِي: لا سري بمنكتمٍ عن الوشاةِ ولا دائي بمنحسمِ

والأبيات عذبة الإيقاع كما قلنا، وفيها تتكرر الصورة التقليدية عن العشق وارتباطه بالدمع والسقم والأرق والسهاد كما يظهر العذول الذي يسعى بين المحب ومحبوبته ليعكر ما بينهما من صفو ومودة. إنها إذن القصة التقليدية للحبيبين والعذال.

أجل. نستطيع أن نرد معظم الصور الواردة في الأبيات إلى أصولها الأولى من شعر الجاهلية وصدر الإسلام، وبدل أن يذكر الشاعر حومانة الدراج والمتثلم (ذكرهما زهير) أو

بِسقطِ اللوى والدخول وحومل.. عند امرئ القيس فإنه يـذكر بداهة البان والعلم وذا سلم.. ويستخدم ألفاظًا رقيقـة تلائـم الهوى العذري وتنسج في حقله الدلالي مثل: لائمي – معذرة – لم تلُمِ – النصح – العذّال، وهي كلها توضح مدى تعلقـه بالمحبوب، حتى أنه لا يسمع عذل العذال ولومهم، بل تبلـغ رقة إحساسه وشفافية نفسه أنه يعتذر للائمه، ويلـتمس لـه العذر في لومه، لأنه على يقين من أن عاذله لم يحب الحـب الحقيقي. وقوله "لو أحببت لم تلمِ" فيه إشارة رمزية واضـحة إلى أن ثمة نوعا من الحب لم يعرف بعد. ولعله لا يمكن أن يدرك بالعقل والحواس، لكنه يحتاج إلى الـذوق (الصـوفي) والحدس الذي لا يتعامل مع المدركات القريبة.

ومن أجمل العبارات الشعرية وأعذبها: "إن المحب عن العذال في صمم"، والصمم هنا محمود لأنه صمم رمزي غير حقيقي فالمحب سميع مطيع لمن يحب، ولكنـه كالأصـم إذا تعلّق الأمر بالعذّال وعذلهم، فالعبارة تنطوي على رمز قوي إذ توضح أثر الحب في ترقية النفس وتصفيتها، وكمـا يبـدأ البيت الأول بالاستفهام يعود الشاعر مسـتفهما فـي البيـت الخامس ليتعجب من أمر المحبين، فالواحد منهم يكتم الهوى،

وكأنه لا يدري أن الدمع في عينيه والسقم البادي في وجهـه يفضحانه، وإذا استنتجنا من السياق أن المخاطب في البيـت إنما هو الشاعر نفسه أدركنا مدى طرافة السؤال، وهذا مـا يسمى بالالتفات البلاغي، والصورة طريفة إذ يجعل الشـاعر من الدمع والسقم شاهدي عدل يعتد بشهادتهما. وهي صورة تظهر أثر الثقافة الدينية في شعر البوصيري، وفيها تجسـيد للدمع والسقم كذلك الذي تجده في شعر الرومنسيين.

ثم إذا بالوجد (شدة الشوق) يثبت وكأنه كاتب أو رسام مقتدر – خطي العبرة والضنى ليؤكد ما تحدث عنه سلفًا من الدمع والسقم مجسما الوجد كما جسم الدمع والسقم من قبـل، فالشاعر لديه معجم فريد من ألفاظ الوجد والهـوى يحسـن ترصيع عبارته بها في استعارات ومحسنات بديعية أخـاذة، والبيت على هذا النحو يؤكد محنة العاشقين، تلك التي تبلـغ ذروتها في البيت السابع، وفيه يبلغ الإيقاع الدرامي مداه فإذا بالشاعر يدعو دعاء رقيقًا على عاذله، فيتمنى لـه أن يمـر بمثل تجربته في لف ونشر، فهو يفصل ما أوجزه في (عدتْك حالي) ليفصلها في عبارتين متناظرتين متناغمتين: لا سـرى

بمنكتم، ولا دائي بمنحسم (عن الوشاة). فأمر هواه مفتضح على نحو ما بين سلفًا، وداؤه عضال، لا شفاء منه.

وربما وجدنا شيئا من التشابه بين هذا البيت وبيت المتنبي الشهير:-

يا عاذلَ العاشقين دع فِئةً أضلها ا ُ كيفَ تُرشدها؟ (٣٤١)

ولسنا في حاجة إلى أن نكرر القول إن تلك الخرافات والمقولات والأمثال السائرة كثيرة التوارد في الأساطير القديمة: المرض الذي لا شفاء منه، وسحر الحب والنظرات، وسقم العاشق.. لكن ينبغي أن نقرر هنا جملة من الملاحظات، أولها أن الشاعر أبدع في عبارته حتى صارت أبياته تكاد تجري مجرى الأمثال. خذ مثلاً لهذا البيت الثاني كله والشطر الثاني من البيت الأول، وقوله "إن المحب عن العذال في صمم" و "وعدول الدمع والسقم" و "لا سرى بمنكتم" و "لا دائي بمنحسم". هذه أمثلة فقط.

وثاني الملاحظات أن الأبيات لها قوة أسر منقطعة النظير فأنت تحس حين تقرأها – تسمع الصوفية ينشدونها

---

(٣٤١) من قصيدة المتنبي التي أولها:

أهلاً بدارٍ سباك أغيدها   أبعد ما بان عنك خُردها

بأنغامها المختلفة، تكاد تشعر وكأنك انتقلـت فـي الزمـان والمكان فعايشت ما يعايشه الشاعر، فكأنك بتعبير الصـوفية انتقلت إلى مقاماتهم وأحوالهم، ونسأل عن السبب فنعتقد حينًا أنه صدق الشاعر في التعبير، ونقول حينًا آخر إنـه شـفافية النفس، أو نقول إنه حسن اختيار الألفاظ، وهـي ذات دلالات صوفية حانية.

وقد يكون كل ذلك صحيحا ولكن الظـاهر والمسـتتر خلف العبارات ووراء الصور البيانية وبين الأسطر هو الحلم الإنساني الذي يحمل الروح إلى السموات العـلا وبارئهـا، والإشارات الصوفية التي تتجاوز محدودية الحواس ونسـبية العقل ومعاناة النفس المارة إلى حيث تصل إلـى الانسـجام المطلق ولو للحظات يسيرة، فتعيش كالحالم الـذي يتسـامى على كل المنغصات ولو لبرهة يسيرة. إنه الاستمتاع الحدسي المباشر الذي ليس فيه إرهاق عقل ولا انشغال بـال، ولعـل التشبيه بالموسيقى يسعفنا، فالمقطوعة الموسيقية العذبة تدخل قلبك بلا استئذان، وتنساب في سمعك بتلقائية فلا تستشير أنت عقلك ولا حواسك: أأقبلها أم لا؟ بل تجد نفسك تشـدو بهـا وترددها مع العازفين وكأنك واحد منهم أو كأنك والكون من

حولك قد توحدتم في ذات واحدة لا فروق ولا قيود. فالـذات والموضوع أصبحا شيئًا واحـدا وزال الفاصـل والحجـاب المانع. إن في القصيدة روح تفاؤل مشبوب تسـري خـلال عبارتها لتصنع منها كلاً متكاملاً أكبر من مجـرد مجمـوع أبياتها. وهذا التفاؤل يستتر خاف الـدمع المهـراق والأرق البادي.(٣٤٢)

وفي العصر المملوكي:

ازدهرت العمارة الدينية، فانتشرت المساجد الجامعة أو المدارس التي عدها المؤرخون نماذج الجامعـات الأوربيـة الحديثة، وعمرت القاهرة بالوكالات والأسواق. ولكن النهضة آنذاك لم تستمر على نفس الوتيرة إذ حدثت كبوات اقتصادية وسياسية حدت من انطلاقها.(٣٤٣) وقد انعكست هذه الأوضاع على الشعر فشهد تنوعا لا بأس به، إذ عرف البلّيق وهو نوع

---

٣٤٢) تتبدى إذن في هذه الأبيات – كما في القصيدة كلها - سمات الشعر الرومنسي بمفهومه الحديث.

٣٤٣) عن العصر المملوكي راجع: **ابن تغرى بردى**: النجوم الزاهـرة، **النويري**: نهاية الأرب، **المقريزي**: السلوك، **محمـود سـليم**: عصـر سلاطين المماليك، **قاسم**: دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي.

من الزجل الماجن، وازدهر الدوبيت (البيت مزدوج القافيـة) والكان وكان والمواليا، وشاعت فيهـا جميعـا المحسـنات البديعية والألعاب اللفظية التي ميزت الشعر المملوكي سـيما القصائد الفكاهية التي نظمها الشعراء مثل الجزار والحمامي والخياط والوراق والكحال، وألقابهم تدل على وظائفهم. كمـا تطور على يد ابن دانيال نوع من المسرح البسـيط عـرف بخيال الظل، وانتعش الأدب الشعبي فبلـغ ذروة ازدهـاره، ممثلاً في أدب السير والليالي العربية. وهذا الثـراء الأدبـي جدير بالدراسة المتأنية لتعديل كثير من الأحكام السريعة التي أطلقت على الأدب المملوكي[٣٤٤].

ومن طريف الشعر الفكاهي هذان البيتان لسراج الـدين الوراق (ت ٦٩٥ هـ ـ) وفيهمـا تلاعـب لفظـي جـدير بالملاحظة:

وا خجلتَى وصـحائِفي سـود غَـدتْ　　　وصـحائفُ الأبـرارِ فـي إشـراق
وموبخٍ لي في القيامـةِ قـالَ لـي:　　　أَكذا تكـون صـحائفُ الـوراق؟[٣٤٥]

---

[٣٤٤] راجع: **فايز علي**: الأدب المصري، ٣: ٦٢، ٦٩ – ٧٠.

[٣٤٥] ومن قول السراج أيضا:

كم قطع الجود من لسان　　　قلد فـي مدحه النحـورا
فـهأنا شاعر سـ ـراج　　　فاقطع لساني أزدك نورا

وقد نسج الشاعر مجموعة من العلاقات حـول اسـمه (الوراق) فتخيل من يوبخه يوم القيامة ويلومه على اسـوداد صحائفه بينما صحائف الأبرار مشرقة ناصعة، مصطنعا هذا الموقف الخيالي الذي يجمعه بمن يوبخه يوم القيامة، فاستغل الشاعر دلالات الكلمات المتفاوتة ليرمز إلى معنى مبتكـر، فكلمة (صحائف) هنا تشير للدلالة الدينية بمعنـى صـحائف الأعمال، والصحائف السود يرمز لونها إلى الشـر وسـوء العمل، وإشراق صحائف الأبرار يشير إلـى نقـيض هـذا، والتناقض هنا يزيد المعنى وضوحا ويؤكده، والموقف العـام وإن بدا فَكِها مضحكًا فهو ينطوي على جِد ما بعده جد: إنـه موقف الحشر والحساب! أنقـول إذن إن الشـاعر اسـتخدم أسلوب الميلودراما؟ لعل هذا جائز.

وأما الشعر فـي العصـر التركـي العثمـاني (١٥١٧ – ١٨٠٥):

فينبغي ألا نحكم بضعفه وفساده قياسـا علـى تـردي الأوضاع السياسية وتفشي المظالم الاجتماعية كما حدث فـي أواخر العصر المملوكي، صحيح أن الشـعر اتجـه أحيانًـا لتسجيل الأحداث التاريخية بحساب الجمل، كما أفرط الشعراء

في فنون المحسنات البديعية المصطنعة المتكلفة، ولكن الأمر لا يخلو من وجوه مشرقة، فظهرت نماذج فريدة مـن شـعر التصوف لدى البكريين مثلاً ومنهم محمـد أبـو المواهـب البكري. كما ازدهر شعر المديح النبوي والتشفع بالرسـول كما عند عبد ا الشبراوي.

كما ازدهر شعر الوصف، فنجـد الشـبراوي يصـف الجزيرة والخليج المصري وجمال النيل، بينما يصف الشهاب الخفاجي تراكم السحب ولمعان البرق وجريان النسيم، وشعر الغزل أصبح زاهرا أيضا في ذلك العصر الذي يرمى عـادة بأنه عصر انحطاط وتخاف. على حين واصل الأدب الشعبي مسيرته وازدهاره، ومما وصلنا منه قصيدة أبي شادوف التي شرحها الشربيني، وقصائد حسن الحجازي وهي قصائد هامة جدا لما تكشف عنه من أوجه القصور والأدواء الاجتماعيـة فتنقدها نقدا لاذعا بناء، فتذم أهل الدجل والشـعوذة وتحـذر منهم[٣٤٦].

وإذا كان عبد ا الإدكاوي قد اشتهر بمدائحه في السيدة نفيسة؛ فإن عبد ا الشبراوي قد عرف بشعره الرقيـق فـي

---

[٣٤٦]) **فايز علي**: الأدب المصري: ٣: ٤٦، ٧٠، ٤: ٢١١.

التوسل بالإمام الحسين بن علي وجده الرسول محمد عليهم جميعا سلام ا ورضوانه. يقول الشبراوي:

رسولَ ا ضاقَ بي الفضاء	وجل الخطب وانعدم الإخاء
رسولَ ا ِ إنـي مستجير	بجاهك والزمان له اعتداء
وبي وجلٌ شديد من ذُنوبي	وما أدري أعفو أم جزاء
وما كانت ذنوبي عن عِنادٍ	ولكن بالقضا غالب الشقاء
وظني فيك يا طه جميلٌ	ومنك الجود يعهد والسخاء
وحاشَى أن أرى ضيما وذُلا	ولي نسب بمدحِك وانتماء
وأنت أجل من ركب المطايا	وشيمتُك السماحةُ والحياء

والقصيدة في رونقها ورقتها وصدقها تذكرنا بقصيدة الإمام الشافعي "دع الأيام تفعل ما تشاء" وهي تعبر عن اعتقاد أهل العصر بالقضاء، وتشف عن توبة صادقة، وحب شديد للرسول صلى ا عليه وسلم يفضي بالشاعر إلى التوسل به[٣٤٧].

وأنت تلاحظ أن نداء الشاعر لرسول ا تارة، وطه تارة أخرى فيه فرط الرجاء والأمل والاستجارة، التي يعبر عنها الشاعر في البيت الثاني: إني مستجير.. وهو يستخدم كلمات ذات دلالات رمزية لعل أوضحها: الإخاء والزمان

[٣٤٧]) المرجع السابق: ٣: ٨٦ وفيه إشارة لمراجع أخرى.

والقضاء والشقاء والسماحة.. وفي تعبيراتـه فـرط المحبـة والتفضيل للرسول.

وما أهل العصر الحديث مع حملة نـابليون (١٧٩٨ – ١٨٠١م) حتى استهلت مصر نهضتها الحديثـة إبـان حكـم محمد علي، وإن سبقت ذلك بوادر وإرهاصات منذ عهد علي بك الكبير. ولن نخوض في تفصيلات تاريخية عن التـاريخ والشعر في تلك الفترة، فقد تناولناها في دراستنا عـن الأدب المصري، فعرضنا لشعر إسماعيل الخشاب وعلـي الليثـي وحسن العطار ومحمود صفوت الساعاتي – الـذي اعتبـره العقاد في "**شعراء مصر وبيئـاتهم**" أهم شاعر في الفترة التي سبقت ظهور البارودي ومدرسته. ثم انتقلنا لشعر البارودي، فقارنا بينه وبين الحكماء القدامى سيما بتاح حتـب الـوزير الحكيم، والبهاء زهير، والشعراء الأمـراء كـأبي فـراس، والمتنبي الذي يعتبره البعض من أعظـم شـعراء العربيـة، وحللنا بعض أشعاره في أغراض مختلفة، وناقشنا آراء النقاد

في شعره، وأوضحنا كيف تميز في شعره، وعبر عن الروح المصري أصدق تعبير.[٣٤٨]

وفي دراستنا عن "الروح المصري في أدب بتاح حتب والبارودي" أوضحنا إلى أي حد عبرت غزليات البارودي والأغاني الغزلية المصرية القديمة عن نفس الروح الإنساني والسمات الاجتماعية إلى حد بعيد. وضربنا لهذا مثلاً قصيدة مصر للبارودي، وخصصنا منها أبياتا نذكر منها قوله:

بنفسي وإن عزت علي ربيبةٌ	**من العين في أجفان مقلتها فتر**
فتاةٌ يرف البدر تحتَ قِناعِها	**ويخطُر في أبرادِها الغُصن النضر**
تريك جمان القطر في أُقحوانةٍ	**مفّلجةِ الأطرافِ قيلَ لها ثغر**
تدين لعينَيها سواحر بابلٍ	**وتسكر من صهباء ريقِتها الخمر**

وقارنّاها بما جاء في القصائد القديمة في وصف المحبوبة:

" **فإذا قبلتها وفتحت شفتيها أحس بأني قد انتشيت دون أن أتذوق الجعة**". "الحبيبة مثل حقل (تملؤه) أزهار السوسن (اللوتس)، وصدرها مثل تفاح الحب.. إن حاجبها فخّ لصيد الطيور مصنوع من خشب الـ (مرو)، وأنا البطة

---

[٣٤٨]) المرجع السابق، ٤:١٣٨، وقارن: الروح المصري، وهو دراسة مقارنة بين أدب البارودي وتعاليم "بتاح حتب".

التي أوقعتها الدودة في الفخ" وقلنا في تعليقنا على الأبيـات: "والعين باب النفس عند ابن حزم، وكانت العيون مادة هامـة في الشعر العربي، وهي قبل هذا كان لهـا دور كبيـر فـي الأسطورة: عين حور التي ترمز لغداء أبيه أوزير، وكانـت الشمس والقمر عيني السماء (حور). ورع له عينان: الشمس والقمر، وثمة عين ثالثة – أو مجازية – هي حتحـور إلهـة الجمال.. والعين اتخذت تميمة للوقاية من الشر والحسد، ومن هنا ارتباطها بالسحر والبطش والفتك في شعر الغزل: تفتـك بالعقل والقلب معا كما تصور أبيات البـارودي، وسـحرها يتأبى على العلاج[٣٤٩].

يقول رشيد يوسف عن شـعر البـارودي: "وجـاءت عباراته فخمة تتخذ صفة الخطابة والارتجال، وجاء شـعره غنيا وجزلاً، يحمل في ثناياه الانفعالات الشخصية مصـورة أحسن تصوير، وليس هذا فحسب، بل تجد عنـده التصـوير الذاتي الذي جاء حصيلة للتجربة الخاصـة والمعانـاة عنـد

---

[٣٤٩]) المرجع السابق، ٨٧ – ٨٨.

الشاعر. فجاء شعره أيضا انعكاسـا للأحـداث وتصـويرا للتجارب الإنسانية المؤثرة".[٣٥٠]

[٣٥٠]) **رشيد يوسف**، تاريخ الآداب، ٢: ٤١٠.

الباب الرابع

الرومنسية الحديثة والرمزية

مقدمة

لعلنا أوضحنا كيف نشأ الشعر العربـي فـي أكنـاف الطبيعة أيام الجاهلية: الطبيعة بحلوها ومرها، خيرها وشرها – إن كان في الطبيعة شر. ونستطيع أن نقـول إن الشـعر آنذاك كان كالضياء الطبيعي حاملا كل الدرجات والأطياف، وربما كان ذلك سر قوته وجماله في الوقت ذاته. وإذا كنا قد أوضحنا حتى الآن نصيب الشعر العربي مـن الرومنسـية والرمز قديما فإننا الآن بصدد تنـاول المنحـى الرومنسـي والرمزي في الشعر الحديث، فإذا بنا أمام تيارات شتى مثـل مدرسة الديوان وجماعة أبولـو وشـعراء المهجـر الـذين انتظموا في الرابطة القلمية أو سواها وغيرهم ممن انتسـب لهذه المدرسة أو تلك ومنهم إبراهيم ناجي وعلي محمود طه.

إبراهيم ناجي

(١٨٩٦ - ١٩٥٣م)

طبيب، شاعر، رقيق النفس، عاش محبا للآخرين مؤثرا لهم على نفسه، تأثر بالدراسات النفسـية، والأدب الرمـزي، والرومنسية. هيأ له والده أحمد ناجي جو الثقافة الرفيعة فكان يقيم الحلقات العلمية، والأدبية لأهل بيته، فيشرح لهم ما يقرأ من قصص ودواوين. [٣٥١] عرف بثقافتـه الواسـعة، وتـأثر بالشعر الكلاسيكي سيما شعر المتنبي والشريف الرضي ثـم بشعر شوقي ومطران، وإضافة لهذا تأثر بديفيـد هربـرت لورنس صاحب الدعوة إلى الشعر الجديد، وبـودلير رائـد الرمزية الحديثة، كما ترجم لفيودور ديستاييفسـكي قصـته الشهيرة "الجريمة والعقاب"، فدراسة الطب لـم تلهـه عـن الأدب، يقول ناجي "أخذت أدرس الطب على طريقة فنية، فقد كنت أبتدع لرفاقي الصور وأخترع لهم من فنون الكتابة مـا

---

[٣٥١] **صلاح عبد التواب**: الحياة الأدبيـة: ٣: ١٩٨. وقـارن: "**شـوقي ضيف**: الأدب العربي المعاصر، ١٥٤ – ١٥٨.

يعينهم على الحفظ"[٣٥٢]، جمع شعر ناجي في ثلاثة دواوين هي: **وراء الغمام، ليالي القاهرة، الطائر الجريح**. وله يعزى تطوير موسيقى الشعر بدرجة كبيرة[٣٥٣]، يقول واصفا حالها وقد انتظرته ولم يأت إلا بعد رحيلها:

يا من طواها الليلُ في بيدائه روحا مفزعةً على ظلمائه
تتلفّتين إلي في أنحائه لهفَ الفؤادِ على الشريدِ التائه[٣٥٤]

ونعرض هنا نموذجا للرمز في قصيدته؛ العودة:

هذه الكعبةُ كُنا طائفيها والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غُرباء؟[٣٥٥]

والشاعر يتحدث عن بيت الحبيبة أو الحبيبة نفسها وكأنها الكعبة: رمز التقديس الذي يطاف حوله، والطواف أيضا رمز للحب الشديد الذي يصل إلى حد العبادة، والشاعر يتحول إلى طائف يؤدي مناسك الحب ويصلي في محرابه صباح مساء أي على الدوام، ولعله استخدم الجمع الحقيقي في "كنا – والمصلين وسجدنا وعبدنا" لا للدلالة على الجمع فهو يتحدث عن نفسه وحسب، ولكن للدلالة على قوة

---

[٣٥٢] **صلاح عبد التواب**: الحياة الأدبية: ٣: ١٩٩.

[٣٥٣] نفس المرجع وصفحاته.

[٣٥٤] ديوان إبراهيم ناجي، ١٢٥.

[٣٥٥] ديوان إبراهيم ناجي،ص ١٣.

الاستغراق في الفعل. وقد أبدع الشاعر صورا طيبـة مثـل: سجدنا وعبدنا الحسن، فهي ترشح الاستعارة الـواردة فـي البيت الأول عن الطواف. وأما رجوع الشاعر غريبا فرمـز قوى لحال الاغتراب واللوعة الناجمة عن فقد الحبيب.

وإن كنا لن نستطيع الاستطراد في تناول شعره فلا أقل من أن نذكر بعض أبيات تلك القصيدة:

دار أحلامـي وحبـي لقيتْنَـا **فـي جمـودٍ مثلمـا تلقَـى الجديـد**

أنكرتْنَـا وهـي كانـت إن رأتْنـا **يضحـك النـور إلينـا مِـن بعيـد**

.. موطن الحسن ثوى فيه السـأم **وسـرتُ أنفاسـه فـي جـوِهِ**

وأنـاخَ الليـلُ فيـه وجـثَم **وجـرت أشـباحه فـي بهـوِهِ**

والبِلـى أبصـرتُه رأي العِيـان **ويـداه تَنسـجان العنكبـوتْ**

صحتْ يا ويحك تبدو فـي مكـانٍ **كـل شـيءٍ فيـه حـي لا يمـوتْ**

وأما الأطلال – وهي إحدى قصائده الشهيرة – فترمـز إلى الحب الذي تداعى وانهدم وأصبح مجرد ذكريات، وناجي – في رأي محمود الربيعي – يستقي في قصيدته هـذه مـن منابع الرومنسية والعذرية والصـوفية، ويتغـزل بالحسـن المعنوي غير المادي، وتبدو نزعته القدرية في إقراره بتدخل القدر في مصير الإنسان وتحديد سعادته أو شقائه في حبـه، وأما الريح فإحدى الرموز الهامة في قصيدته إذ يحاول بهـا الشاعر أن يذرو ذكريات الإساءة والتعاسة في الحب.

يقول مصطفى السحرتي: "إن افتتان ناجي الموسيقى بلغ الذروة وقد تأثر بموسيقا، كثير من شعراء الشرق، فإيقاعات ناجي الموسيقية تساير معانيه وتتلون بانفعالاته وعواطفـه، رقيقة حنون عند الهدوء وثائرة عالية الجرس في ثورة نفسه وغضبتها"(٣٥٦)

---

(٣٥٦) **مصطفى السحرتي**، شعراء مجددون، ٩٨، وبين الدراسات القيمـة دراسة نقدية أسلوبية للعلاّمة **شكري عياد** عن قصيدة "خواطر الغروب" لإبراهيم ناجي (في : دراسات في الشعر العربي **لشفيع السيد**، مكتبـة الشباب، ٩٩٠ – ص ١٨٣ – ١٩٥).

علي محمود طه

(١٩٠٢ – ١٩٤٩م)

شاعر رومنسي عاش حياة منعمة، وطاف ببلاد أوربـا إذ زار إيطاليا وسويسرا والنمسا، ويمتـاز شـعره ببسـاطة التركيبات واستحداث التشبيهات كما يقول شوقي ضيف وقـد يرجع هذا إلى إطلاعه على شعر البحتري وشوقي ومطران وغيرهم، فضلاً عن أعمال بودلير الرمزية ولامرتين، "وهو رقيق الألفاظ متألق التعابير، جيد اختيار الكلمات يعتني عناية خاصة بالموسيقى الشعرية، يكْثِـر مـن وصـف الطبيعـة والجوانب المترفة من الحياة". ويقول الشاعر عن نفسه: "لـم أتاثر بأحد من الشعراء والأمر لا يتعدى الإكبار والإعجاب، وإنما تأثرت بأبي العـلاء والبحتـري وبيـرون وموسـيه ولامرتين، ودي فيني والخيام وابن الرومي، وأبي تمـام"(٣٥٧) ويعتبره ضيف أكثر الشعراء توفيقًا في صناعته بعد شوقي. يتميز شعره بالرمزية المجنحة والرومنسية واتسـاع دائـرة

---

(٣٥٧) **أنور الجندي**، الشعر العربي المعاصـر، ٤٥٤، **شـوقي ضـيف**: الأدب العربي المعاصر ١٦١ – ١٦٨.

الإبداع. فقد ترجم على سبيل المثال الأغنية المصرية القديمة عن "الرياح الأربعة" التي كشفها درايتون عام ١٩٤٢ فنقلهـا عن الفرنسية في شعر عذب الموسيقى. وللشاعر قصائد فـي الطبية يتجلى فيها تحليله الجيد لأزماته وعواطفه؛ إذ تميـز بالقدرة على الاستبطان وإن لم يكن فكره عميقًا. كذلك انفعل بقضايا عصره، فصور في شعره فساد الأحـزاب، وغَنـى لفلسطين مستصرخًا"[٣٥٨]

أصدر أول دواوينه عام ١٩٣٤ وهو "**الملاح التائه**" ثم أصدر **ليـالي المـلاح** ثـم **أرواح وأشـباح**، ثـم **زهـرة وخمر...** [٣٥٩].

وفي سنة ١٩٤٥ نشر ديوانه الرابع: **الشـوق العائـد**، وبعده بسنتين أي في سنة ١٩٤٧ ديوانه الخـامس: **شـرق وغرب**([٣٦٠]) وتوفي عام ١٩٤٩ عقب تعيينـه وكـيلاً لـدار الكتب([٣٦١])

---

[٣٥٨]) **فايز علي**، الأدب المصري، ٤: ١٥٦ – ١٥٧.

[٣٥٩]) **عز الدين منصور**، دراسات نقدية، ١٣١، **هيكل**، موجز، ٢٠١.

[٣٦٠]) **عز الدين منصور**، دراسات نقدية، ١٣١ – ١٤٣، وقارن: **ديـوان علي محمود طه**، ص ٣٩٥ وما بعدها.

[٣٦١]) قارن : **هيكل**، موجز، ٢٠١.

أرواح وأشباح:

في هذا الديوان نجد أشباحا تهيم على وجوهها، مصورة أشخاصا يرتبطون في سياق أسطوري فادينا سافو التي ترمز لدلالات نفسية بعينها؛ إذ هي كاهنة الرذيلة، وربـة الشـعر الغنائي، وأما صاحبتها بليتيس فهي شاذة مثلها، ويعلل العلماء الانحراف الجنسي عندهما وعند مثيلاتهما بالشعور العميـق بالازدراء والامتهان من الجـنس الآخـر. وفـي شخصـية هرميس – إله الحكمة اليوناني، والصورة الإغريقية لتحوت المصري – نجد طباعا متنافرة تجتمع فيها، فهو ذو وظائف روحية وأخرى مادية، خير وشرير، مصدر الإلهام للشعراء وإله اللصوص والعارف بالمرأة ويجسـد الشـاعر مشـكلة اجتماعية ثالثة هي حب الظهور، واختار لتجسـيدها تـاييس الراقصة اللعوب التي تخلب ألباب الرجال، فهـي لا تتـذوق طعما للحياة بدونهم. ولعل تشابه شخصيات كثيرة من بنـي البشر في مواقفهم الفكرية على تباعد البلدان والأماكن يوحي لنا بأن الشاعر مال إلى الاعتقـاد فـي تناسـخ الأرواح أي حلولها الآن في أجساد بينما كانت يوما ما في صحبة الآلهـة من قبل...

وأما المشكلة الرابعة فهي الوهم والخيـال، ويحضـرنا تمييز كوليردج بينهما فالخيال ثري مجمع أما الوهم فمفرق. وقد رمز على طه للخيال بأرفيوس الشاعر الإغريقي الـذي كان لإنشاده سحر أخضع الوحوش في غابها، وقـد أحـب يوريدس، بيد أنها قضت في ليلة زفافها حين لدغتها إحـدى الأفاعي.

وأما شخصية السامري في ديوان طه فترمز للمفسـدين في الأرض، وهو الذي صنع لقوم موسى عجـلاً ذهبيـا ذا خوار فعبدوه من دون ا وخرجوا عن طاعة موسى وربه. كذلك يرمز الشاعر لمشكلة أخرى هي الاعتقاد بالخرافـات، وجسد رمزه في شخصية "ماثا" الإله المنتقم لعـذراء التـابو الإفريقية، وهي فتاة بارعة الجمال تعتقد القبائل الإفريقية في غرب إفريقيا بأن الآلهة تغضب لها إذا مسها أحد بشر، فتثور الطبيعة إذ تقذف البراكين بحممها، وتعصف الرياح وتطغـى البحار، وتلتمع البروق انتقاما لتلك المقدسة، ويصـور فـي شخصية موسى قدرة الاستهواء: استهواء الرجل للمـرأة، إذ يحكي أن موسى ساعد ابنتي الشيخ لما أرادتا سـقي الغـنم،

وكان بأرض مدين، فسقى لهما، واصطحبته إحداهما وتدعي صافورة لوالدها، واتفق أن تزوج بها.

ورموز علي طه تعكس موهبته في فهم طباع البشـر، وشاعريته بل مقدرته القصصية في التعبير المجازي الرمزي عن الأفكار المجردة والأنماط السلوكية والاجتماعيـة. وقـد ساعده التحليق في أجواء الأسـطورة علـى نسـج ملامـح شخصياته.[٣٦٢] ويبدأ الديوان بقصيدة المعراج التي أولها:

إلـى قمـةِ الـزمن الغـابر سـمت ربـةُ الشـعر بالشـاعر

ويصور الشاعر حذق بليتيس في الإيقاع بالعشاق، وهي الشاعرة الخرافية، فنجدها تقول:-

أدلـه هـذا الفتـى بالجمـال وأسـمعه مـن رقيـق الغـزلْ

وأورثـه جنّـة بـالرحيق وأحرمـه رشـفاتِ القُبـلْ

إلـى أن تَحـرقَ أعصـابه ويصـرعه طـائفٌ مـن خَبـلْ[٣٦٣]

ثم تتحدث بليتيس شارحة دور المرأة بالنسـبة للفنـان، فهي ملهمته التي تهبه بلا حدود ليبدع، ولكنه جاحـد لكـل

---

[٣٦٢]) ديوان علي طه، ٤٠٣.

[٣٦٣]) ديوان علي طه، ٤١١.

أياديها عليه، لا يعنيه في النهاية إلا الشهرة والوصول إلى المجد:

ألم ينسم الخالد من عِطرها؟ ... ألم يعبد الحسن في زهرها؟
ألم يقبس النّور في فجرها؟ ... ألم يسرق الفن من سحرها
شَفت غلةَ الفن حتى ارتوى ... وإن دنس الفن من طهرها
وهامت على ظمإ روحها ... وكم ملئوا الكأس من خمرها
وتمشي الحياةُ على نورهِ ... وما نوره غير عين امرأه
خطيئتها قصةُ الملهميـ ... ـن وإغراؤها القَرح المفْتقد
بـ أرواحِهم يرتقون الخلو ... د على سلّمٍ من متاع الجسد
ولو لم تكن لهوى فنّهم ... صريع الظلامِ قتيلَ الحسد
وما الفَن إلا سعير الحياةِ ... وثورتُها في محيطِ الأبد

والشاعر يرمز لإلهام المرأة بالعطر والزهر، والفجر والسحر، ويأتي بالصور الرمزية الملائمة، فالشاعر ينسم الخلد من عطرها – الذي هو ضمنًا مصدر الحياة الخالدة له بما يتيح له الإبداع الشعري أو الفنّي من الشهرة. وهنا يجمع الشاعر بين الجمال والتعب – على نحو ما فعله الشابي في "صلوات": ألم يعبد الحسن في زهرها؟ فكأنها روضة غناء مزهرة وهو يتعبد للحسن فيها. والتعبد بلا ريب رمز لانشغال حواسه بجمالها واستغراقه في تأمله.

وتستمر الصور في عبارات حسنة التقسيم فيها ما فيها من مراعاة النظير والصور البلاغية إلى أن نصل للبيت الرابع، فنجدها امرأة ظمآنة تروي الرجال حتى يسكروا ويثملوا، والظمأ هنا يرمز لحيرة تلك المرأة واضطرابها، والسكر أو ملء الكأس من خمرها رمز للعطاء غير المحدد من جانب والشره غير المحدود من جانب آخر، وإنما هو يرمز كما يبدو للاحتياج المتبادل بين الطرفين.

ويرى أنس داود أن علي طه جرد أساطيره وشخصياتها من ماضيها التاريخي، ليحركها هو حسب ما يراه ويعتقده، ومن ثم صارت شخصيات (غير نامية) يتلخص دورها في النطق بالحوار الذي كتبه الشاعر. ومعنى هذا أن الشاعر فرض نفسه على شخصياته بدلاً من أن يدعها تعبر عن نفسها بالحوار الدرامي الذي يتعقّد ليصنع العقدة الدرامية مع نمو تلك الشخصيات في واقعية روائية. ويخلص الناقد إلى أن الديوان أخذ شكل الحوار واطّرح الشكل الغنائي للقصيدة، وإن ظل بعيدا عن الدراما لصيقًا في قربه من المضمون الغنائي للقصيدة. وفي عبارة أخرى إن الحوار لم يؤد الدور الدرامي المنشود. يقول أنس داود: إن شخصيات علي طه

جاءت "مجردة عن ماضيها التاريخي والأسطوري لا تتحرك مثيرة له في نفوسنا بقدر ما تتحرك من داخل الشاعر، وتعبر عن نزعات لا صله لها – تاريخيا وأسطوريا – بماضـيها.. بل لا تتحرك أصـلاً. فالحركـة التـي تـؤدي بالأحـداث والشخصيات إلى النمو والتحول مفقودة أو تكاد فـي "أرواح وأشباح" لأنها لا تصنع شيئًا غير الحوار الذي أداره الشاعر حوله وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة[364]

إننا إذن بصدد عمل ليس فيه من الـدراما إلا الحـوار الذي خطط له الشاعر. ونحن نتساءل مع أنـس داود: أيـن الشخصيات النامية المتطورة التي نحـس بالتعـايش معهـا ومشاركتها؟ وأين المواقف الحاسمة والانقلابات الدرامية؟ بل أين الحدث الرئيسي وما دونه من حوادث فرعية تنسج معـه العمل الدرامي المؤثر. هذه تساؤلات هامـة لا بـد مـن أن نطرحها قبل أن ننتقل لشعر واحد من الرومنسيين الجدد وهو الشابي.

---

[364]) **أنس داود**، الأسطورة في الشعر العربي، ٥١٣.

أبو القاسم الشابي

(١٩٠٦ – ١٩٣٤م)

مقدمة

في قرية الشابية إحدى قرى تونس الخضراء وِلد أبو القاسم في أسرة تقليدية محافظة، فكان أبوه ذا ثقافة دينية إذ درس بجامع الزيتونة وجامع الأزهر. وقد تُوفي الوالد عام ١٩٢٩م وكان طبيعيا أن ينشأ الطفل في مهاد الثقافة الدينية، فارتحل لدراسة اللغة العربية ومبادئ الدين في الكُتّاب والمدرسة، ولا شك أن أسلوب التعليم الذي كان بدائيا لم يرقه وإن أثر فيه طيلة عمره القصير المديد. وما لبثت موهبته الشعرية أن تفتحت وهو لم يزل في الثانية عشرة من عمره، فشدا بالشعر صبيا غريرا، واتجه منذ حداثته للشعر الغربي، فقرأه مترجما وتأثر به. فجمع إلى الثقافة العربية الصرفة نوعا حديثًا من الثقافة الغربية التي عنى بها أصحاب مدرسة الديوان كالعقاد والمازني، وشعراء المهجر، بنزعتهم الرومنسية فتأثر بهم خاصة بشعر جبران خليل جبران.

وفتح ذلك له الباب أمام شعر لامرتين وشيللي وبيـرون ودي فيني وغيرهم. ويبدو أن الحماسة لهؤلاء غرست فيـه التمرد على الكلاسيكية بكل أنواعها، فطفق يعارضـها وإن تأثر بها في البداية، وظل يحاول الفكاك من قوالب البحـور التقليدية فينظم شعره على بحور خفيفة أو مجزوءة ويغير من قوافي القصيدة الواحدة.

ويظهر في شعره الصراع الأدبـي بـين إرادة الحيـاة والموت أو صراع الوجود والعدم، ومن ورائه تتراءى فلسفة القوة التي نادى بها نيتشه (ت ١٩٠٠م) وتنبثـق مـن بـين عباراته روح التحدي والمغامرة والطمـوح وكأنـه يتأسـى الفلاسفة الوجوديين والمؤرخ تـوينبي، ويبـدو أن مرضـه الصدري زاد في نفسه حب الطبيعة فارتمى في أحضـانها، وشرع يغني للحياة والحب والزهور الذاوية، وطفـق يرثـي الطفولة الضائعة أو الجنة الموعودة. وهذه كلها رموز تتكرر في شعره على نحو ما سنوضحه فيما بعد، وقد كان شـعره عصارة فؤاده الذي داهمه الحزن واعتصره الألم، فـإذا بـه يبدو في القصيدة الواحدة متفائلاً مقبلاً على الحياة ثم لا يلبث أن يرتد إلى أفق التشاؤم والعدمية، يقول عز الدين إسماعيل

في تقديمه لديوان الشابي: "إذن فمعانقة الحياة في صـميمها من شأنه أن يولد هذه النشوة: نشوة التعـرف علـى حقيقـة الكون وحقيقة الوجود. والمعرفة امتلاك وهي من ثم قوة"[٣٦٥]

وقد راسل مجلة أبوللو في آخر حياته وعقد العزم مـع محررها أحمد زكي أبو شادي على طبـع ديوانـه "**أغـاني الحياة**" الذي ظهر بعد وفاة الشاعر إذ عاجلته المنيـة عـام ١٩٣٤ لتضع نهاية لشاعر فذ أثرى ديوان العربيـة وكـان يرجى منه الكثير لو امتد به الأجل وهـو شـاعر مهجـري الروح وإن لم يعش في المهجر وكان تأثره بجبـران خليـل جبران تأثرا واضحا.[٣٦٦]

الخصائص الفنية في شعر الشابي:

---

[٣٦٥] ديوان أبي القاسم الشابي، المقدمة بقلم عز الـدين إسـماعيل، ٢٣. وقارن. رجاء النقاش أبو القاسم، ٢٩ – ٣٣.

[٣٦٦] عن التعريف بالشابي راجع: **رضوان إبـراهيم**: شـعراء العـرب المعاصرون، ١٥٩ – ١٦٦، ديوان الشابي: المقدمة بقلم **عـز الـدين إسماعيل**، **رجاء النقاش**: أبو القاسم الشابي، ٢٢ – ٤٩. **إيليا الحاوي**: ٥ – ٨.

ها نحن نجمل ما أوجزناه من خصائص تميز بها شعر الشابي وإن جمعت بعض تلك الخصائص أو كلها وبين غيره من شعراء عرب وغربيين.

(١) الولع بالأسطورة:

رفض الشابي رفضا قاطعا أن يكون للشعر العربي بعد أسطوري ثري. فعنده أن الشعر اليوناني وحده اكتسب ثـراء أسطوريا عريضا ومن ثم خيالاً وثّابا فـاض معينـه علـى الشعراء الرومنسيين الغربيين، فاتجه لمحاكاتهم محاكاة كاملة في رأينا. ولو أنه نظر للشعر العربي نظرة أكثر موضوعية لأنصفه وأفاد منه الكثير في أساوبه وأخيلته ومعانيه. ولعـل أجلى قصيدة لهذا التأثر الكامل هي "بروميثيوس" أو سـارق النار" التي سماها نشيد الجبار[٣٦٧] وهي لا شك رمـز النـور والهداية والعلم.. إلخ. لذلك عاقبه زيوس كبير الآلهة، فقـام بتقييده في قيود حديدية وشده إلى صخرة، ثم تركه كي ينهش النسر الكاسر من لحمه قطعة قطعة إمعانًا في عذابـه، وزاد على هذا أن كل قطعة تنهش تتجدد وتدب فيها الحيـاة مـن جديد، ولكن هرقل أنقذ بروميثيوس، فقتل النسر وخلصه من

---

[٣٦٧] راجع ديوان أبي القاسم الشابي، ص ٤٤٠.

براثنه، وقام بإطلاق سراحه. وقصيدة الشابي على هذا النحو تعبر عن إرادة الحياة وحب الإنسان لهـا وتوقـه، فالشـوق للحياة هو صميم الحياة، والعزم أساس لها، وبـدون الشـوق والعزم لن يتحقق انتصار على الألم ولا تتم المعرفة، وهـذا المعنى يتكرر كثيرا عنده:

فويلٌ لمن لم تَشُقه الحياةُ   من صفْعةِ العدمِ المنتصر

وتبدأ القصيدة بقوله:

سأعيشُ رغـم الـداءِ والأعـداءِ   كالنسـر فـوقَ القمـةِ الشـماءِ
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئـا   بالسـحبِ والأمطـارِ والأنـواءِ

ويتصاعد إيقاع الإرادة حتى نجد الشاعر يتحدى القـدر قائلاً:

وأقـولُ للقـدرِ لا ينثنـي   عـن حـربِ آمـالي بكـل بـلاءِ
لا – يطفِئُ اللهب المؤجج في دمي   مـوج الأسـى وعواصـفُ الأرزاءِ
فاهدِم فؤادي مـا اسـتطعتَ فإنـه   سـيكون مثـلَ الصـخرةِ الصـماءِ
.. سأظل أمشِي رغم ذلـك عازفًـا   قيثـارتي مترنمـا بغِنَـائِي
أمشـي بـروحٍ حـالمٍ متـوهجٍ   فـي ظُلمـةِ الآلامِ والأدواءِ[٣٦٨]

---

(٣٦٨) هكذا يتضح لنا جليا روح التحدي والتمرد عند أبي القاسم الشابي، وهو روح مطرد الظهور في قصائده الأخرى مثل: إرادة الحياة – إلى الشعب – الأشواق التائهة راجع: ديوان الشابي، قارن: النقـاش: أبـو القاسم الشابي، (٦١ – ٦٤)

(٢) إرادة القوة وإرادة الحياة:

يبدو الشابي متأثرا بفريدريك نيتشه (١٨٤٤ – ١٩٠٠م) في كثير من تعبيراته المنتشرة في ديوانه، وتظهر بتركيـز واضح في "فلسفة الثعبان المقدس" الـذي يسـتخدم أسـلوب الدهاء في حواره مع الشحرور الطيب للإيقاع به في مصير مؤلم تعس. ولعله يعبر بهذه الخرافة عـن دهـاء الفلسـفة الاستعمارية التي لم تأل جهدا – سيما فـي القـرن التاسـع عشر- في الاستحواذ على العالم وفرض سـيطرتها علـى الشعوب واحتلال أراضيها.[٣٦٩]

وهذه الفلسفة التي طبقها الساسة الغربيون كانت ثمـرة لتعاليم نيتشه الذي نحا علـى الأخـلاق المسـيحية ونعتهـا بالضعف وسماها أخلاق العبيد، ونادى بأن يسعى الإنسـان إلى مزيد من التطور والترقي متأثرا بفكرة النشوء والارتقاء لدارون، وغاية هذا التطور ظهـور الإنسـان الأسـمى أو السوبرمان Superman الذي يرفض أخلاق العبيـد هـذه،

---

[٣٦٩]) **ديوان الشابي،** ٤٨٤ وقارن مقدمة **عز الدين إسماعيل.**

وينتهج نهج إرادة الحياة وامتلاء الحياة، فينحو نحو القوة في سلوكه. [370]

ولا يخفي تأثر نيتشه بفكرة العود الأبدي التي نادت بها الرواقية، وهذا العود يصب في صالح ترقي الإنسـان دورةً بعد دورة، وهو تصور أسطوري واضح حاولـه نيتشـه أن ينسق ما بينه وبين فكر فلاسفة التطور. وقصيدة الشابي تضم خمسة وثلاثين بيتًا عبارة عن حوار بين الشـحرور الحـالم والثعبان الطماع، ففي مطلعها نرى الكون مشرقًا حالما فـي وقت الربيع (الأبيات من ١ إلى ٤) والشحرور شادٍ يـرقص ولكنه يدهش لظهور الثعبان فيخاطبه خطابـا يكشـف عـن سذاجته (٥ – ١٣) ويستمر الحوار سـجالاً بـين الثعبـان وضحيته، إذ يبرر الثعبان دائما اسـتخدام القـوة والغـدر. والقصة كلها رمزية تذكرنا بخرافات ليسـنج التـي تحيـل بدورها إلى كليلة ودمنة وإيسوب وخرافات سيتون خعمواست

---

[370] تأثر نيتشه بفلسفة التطور. بين: داروين ووالأس وسبنسر، ومهـد للمذهب الوجودي، وعرض نظريته في أخلاق القوة في: هكـذا تكلـم زارادشت وعدو المسيح.. وبدا في أسلوبه الأدبي تـأثره بالأسـطورة، وله كتاب: مولد التراجيديا عام ١٨٧٢.

إلى أن تصلنا بالخرافات القديمة.[٣٧١] وأبيات المقدمة تلعب دورا رمزيا أيضا إذ ترسم لنا صورة وردية للحياة:

كان الربيع الحي روحا حالما غض الشباب معطّر الجلباب

والشحرور والثعبان رمزان للخير والشر، وبينهما حوار يعكس صراع الأضداد في هذه الدنيا:

والشاعر الشحرور يرقص منشدا للشمس فوقَ الوردِ والأعشابِ
شعر السعادةِ والسلامِ، ونفسه سكْرى بسحر العالمِ الخلاّبِ
ورآه ثعبان الجبال، فغمه ما فيهِ من مرحٍ وفيض شبابِ

(٣) العلاقة القوية بالطبيعة:

يذهب النقاد دوما إلى أن الرومنسية تميزت بحب الطبيعة حبا يبعث على الارتباط الدائم بها ويصل إلى حد تقديسها. فنجد الشاعر الرومنسي وقد اندمجت نفسه بجزئيات الكون من حوله ليستنطقها بما يحس به من مشاعر. ولعل أصدق مثال لهذا شعراء الطبيعة وشعراء البحيرات الذين

---

[٣٧١] عن خرافات سيتون بن رمسيس الثالث راجع: **برونر**: الأدب المصري، ترجمة: **فايز علي**: ١٦٤، و**فايز علي**: الأدب: ٢: ١٣٤ – ١٣٥. وفي دراستنا عن الروح المصري أوضحنا تأثر أمبرتوايكو في رواية "**اسم الوردة**" بمثل تلك الخرافات القديمة: راجع: الروح المصري، صـ ١١٦ وما بعدها.

أشرنا إليهم من قبل. بيد أننا أوضحنا بما فيه الكفاية أن ثمـة نماذج قديمة لشعر الطبيعة لم تعي بهذه الأوصاف التي يزعم النقاد أنهـا وقـف علـى (الرومنسـية) الغربيـة بمعناهـا الاصطلاحي المحدد. وهنا مكمن الخلاف، فالشـعر القـديم تحققت فيه شروط الرومنسية إذ وجدناه مرتبطـًا بالطبيعـة مستلهما الأسطورة سواء بسواء: نجد هذا في معلقة امـرئ القيس حين يصف الليل وصفًا وجوديا شـعوريا أو يصـف الفرس أوصافه الأدبية المعروفة التي تتجاوز الوجود المتعين له، أو يصف السيل الذي يعيد إلى الأذهان ذكريات الطوفان. كما نجدها عند شعراء الوصـف الأمـويين كالعجـاج وذي الرمة، وشعراء الغزل العذري والمحقق على السواء، وفـي شعر الطبيعة عند البحتري وأبـي نـواس وابـن الرومـي والمتنبي وأبي فراس وغيرهم، كما نجدها في شـعر الحـب الإلهي والمديح النبـوي والتصـوف علـى تعـدد طبقـات شعرائه[٣٧٢].

---

[٣٧٢]) لم نتطرق في دراستنا هذه لشعراء الصوفية مثل الحـلاج وابـن عربي، كما لم نتناول شعر البحتري أو أبي تمام أو ابن المعتز أو أبي

يحكي عن فيكتور هوجو أنه حزن حزنًا شـديدا حـين أدركت ابنته المنية، ولم يشفه من هـذا الحـزن إلا هروبـه للغاب بعيدا عن باريس وزحامها ومـدنيتها.[٣٧٣] ونعلـم أن الشابي وجد ضالته كذلك في الطبيعة حين أعياه سقم البـدن والروح، فوجدها الأم الحانية والملجأ من الكرب والمجيـب عن التساؤلات على نحو ما خطابها في قصيدة "إرادة الحياة".

هذه النظرة المتصوفة للطبيعة اعتبرت للأسف أنها حكر على الرومنسيين، فبأي حق ندعي هذا؟ إن عـودة الشـاعر الحديث – أيا كانت قوميته – من حياة المدنية إلى أحضـان الطبيعة تعد أمرا جللاً، فما بالنا بالشعراء الجـاهليين الـذين

نواس وغيرهم من الشعراء العباسيين. راجع دراستنا عن : التصـوف الإسلامي (مخطوط).

[٣٧٣]) يرى العلامة **القط** أن شعراء الاتجاه الوجداني – وهـي التسـمية المفضلة عنده للرومنسيين العرب – يلجئون إلى الذات والطبيعة تعبيرا عن رفضهم لما يجدونه من فساد في النفوس والمجتمع وطغيان المـادة على أقدار الناس وصلاتهم فيه. راجع: **القط**: الاتجاه الوجـداني، ص ٢٨١ – ٢٨٢. وقارن: رجاء النقاش: أبو القاسم الشـابي، ص ٥١ – ٥٢.

عاشوا طيلة حياتهم في طبيعة بدوية صحراوية فيهـا مـن بواعث التأمل ودواعي الحيرة والسؤال ما فيها؟

إن الشاعر الحديث حين يرجع للطبيعة يصطحب معـه بعض أدوات المدنية إن لم يكن كلها مهمـا يكـن رجوعـه جذوريا، فهو كالذي يستضيء بالمصباح الكهربائي، في حين كان سلفه الجاهلي كالذي يعيش في غمرة الضياء الطبيعـي: ضوء الشمس ونور القمر والنجوم، فأيهما أقرب إلى الطبيعة وأيهما أكثر نصيبا من وحيها وإلهامها نترك الإجابة للقـارئ الفطن.

على أية حال يتجلى ميل الشابي للطبيعة فـي جنبـات شعره، فيظهر مثلاً في قصيدة "**إرادة الحياة**" وفـي "**الجنـة الضائعة**" و "**الزنبقة الذاوية**" و**بقايـا الخريـف**" و "**أغـاني الرعاة**"، فيقول في الأخيرة مثلاً مخاطبا شياهه التي يرعاها:

وإذا جِئْنَا إلـى الغـابِ وغطّانـا الشـجر
فاقطِفي ما شئتِ من عشبٍ، وزهر وثَمـر
أرضعتْه الشمس بالضوء، وغـذاه القَمـر
وارتَوى من قطَراتِ الطّل في وقتِ السحر

بينما يقول في الجنة الضائعة متحسرا على عهد الطفولة الذي ولّى:

أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرحِ السرور
وتتَبعِ النحل الأنيقِ وقطفِ تيجان الزهـور
وتسلّق الجبل المكلل بالصنَوبر والصـخور
وبناءِ أكواخ الطفولةِ تحتَ أعشاشِ الطيور

بينما نجده يخاطب مفردات الطبيعة في "**إرادة الحياة**":

وأطرقتُ أصغِي لقَصـفِ الرعـودِ وعـــزفِ الريـــاحِ ووقــعِ المطـــر
وقالتْ لـي الارض لمـا سـألتُ: أيـــا أم هـــل تكــرهين البشـــر؟
أبارك في النـاس أهـلَ الطمـوح ومـــن يســتلذ ركـــوب الخطـــر..

(٤) ملاحظات أخرى:

كذلك يرى النقاد أن شعر الشـابي ذو طـابع إنسـاني رحب، فهو مثالي متسامٍ في نظرته للمرأة يعشـق جمالهـا الروحي، ويتعبد له، كما في قصيدته "صلوات فـي هيكـل

الحب" إذ تتداعى أفكار العذرية والقداسة والبراءة والجمـال المطلق. [٣٧٤]، اسمعه يقول:

يـا لهـا مـن وداعـةٍ وجمـالٍ وشـبابٍ منـعمٍ أملـودِ
يا لها من طهـارةٍ تبعـثُ التقديـ ـس في مهجـةِ الشّـقي العنيـدِ
أي شيءٍ، تُراكِ هـل أنـتِ فينيـ ـس تهادتْ بين الورى من جديـدِ
أم ملاك الفـردوس جـاء إلـى الأر ض ليحيي روح السلامِ العهيـدِ؟

وأنت تراه في شعره معانقًا للحياة حتى اللحظة الأخيرة – كما يقول عز الدين إسماعيل:

وإذا مـا أبيـتُم فاحملونـا ولهيـب الغـرامِ فـي شـفتَينا
وزهـور الحيـاةِ تعبـقُ بالعطـ ـر وبالسـحر والصـبا فـي يـدينا

ولعل الموت هنا يبدو كظاهرة طبيعية مكمـلاً للحيـاة، ودورة الكون بجميع جزئياته فالزهور تزدهـر ثـم تـذبل، والشمس تشرق ثم تغرب، والربيع يحل ولكن سـرعان مـا يخلي الساحة للخريف.. إلى آخر تلك الظواهر[٣٧٥]

بيد أن الشابي بات كئيبا سقيما مغتربا، فتحس به وكأنه يحترق من أجل الآخرين كالشمعة التي تـذوي، فـلا ينفـك

---

[٣٧٤]) فيرى **عز الدين إسماعيل** أنه يبحث عن جمال الروح وراء فتنـة الجسد، فتهتز روحه للجمال المعنوي ويضرب أمثلة لهذا من "**صـلوات في هيكل الحب**". راجع: **ديوان الشابي**، المقدمة، ٢٨ – ٣٢.

[٣٧٥]) **ديوان الشابي**، مقدمة **عز الدين إسماعيل**، ٢٥ – ٢٧.

منشغلاً بمشاكل المجتمع والحياة انشغال المفكر المستغرق الذي يهتم بالكليات حتى غدا مغتربا فارا إلى داخل نفسه، وبدا عازفًا عن الحياة كئيبا مهما تضاحكت الحياة. ولعل ملالته وسأمه من الحياة – وقد أفضيا به إلى العزلة – تتجليان في شعره، فنراه يكرر صورا كئيبة يائسة.

من هنا نقول إن نظرة الشابي غلب عليها التشاؤم وإن بدا متفائلاً في بعض المقاطع من قصائده. والواضح لنا أن الواقع المزري الذي رسف فيه المجتمع آنذاك قد صدمه، فلم تصمد نظرته المتفائلة طويلاً أمام الإحباطات المتكررة.

صلوات في هيكل الحب:

تنتظم القصيدة ثمانية وستين بيتًا، وتضم عدة أغراض هي: وصف رقة المحبوبة وكم هي عذبة (في الأبيات الخمسة الأولى) ثم ينتقل لوصف سر جمالها وجوهرها (من ٦ إلى ١٠) وبعد ذلك يصف وقعها في نفسه (من ١١ إلى ٢١) ثم يعود لوصفها (٢٣ – ٣٠) ويعود كذلك لذكر ماهيتها (٣ – ٣٧) ثم إذا به يتعبد ويبوح بأساه (٣٨ – ٥٤) كما يعود إلى وصف وقعها في نفسه (٥٥ – ٦٤) وإلى التضرع

والتبتل (٦٥ – ٦٨) ويبدو من تسلسل الأغراض كيف يقع الشاعر في التكرار الذي يصل أحيانا إلى حد الإملال(٣٧٦).

(١) التغني برقة المحبوبة وعذوبتها:

عذبةٌ أنتِ كالطفولةِ كالأحلا   مِ كاللحن، كالصباحِ الجديدِ
كالسماءِ الضحوكِ كالليلةِ القمرا   ءِ كالوردِ، كابتسامِ الوليدِ
يا لها من وداعةٍ وجمالٍ   وشبابٍ منعمٍ أملودِ
يا لها من طهارةٍ تبعثُ التقديـ   ـس في مهجةِ الشقيِ العنيدِ
يا لها من رقةٍ تكاد يرف الور   د منها في الصخرةِ الجلْمودِ

وأول ما نلحظه هو التعبير المباشر باستخدام الصفة والموصوف، وإن قدم الشاعر وأخر كما في قوله: "عذبة أنت"، كما يستخدم الصفات بكثرة بل يكررها: منعم أملود، الشقي العنيد. وحتى أسلوب التعجب يكرره الشاعر ثلاثًا: يا لها. والفكرة ذاتها تتكرر في تعبيرات سافرة مباشرة، فالمحبوبة عذبة والصباح جيد والسماء ضحوك و...، والتشبيه يتم بأداة التشبيه: الكاف، وهو مكرر أيضا وينتقد العلامة **القط** مثل هذا التكرار قائلاً: "على أن من الشعراء من تفتنه تلك الألفاظ في ذاتها فيسرف في استخدامها في

---

(٣٧٦) انتقد العلامة **الحاوي** الشابي لتكراره المعاني والألفاظ في غير موضع: راجع الحاوي: أبو القاسم الشابي، ص ٢٧، ٩٤...

حشد متتابع، وكأنه يستعيض بها عـن عناصـر الصـورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبـارة وغير ذلك" ويضيف معلقًا على مطلع القصيدة التـي نحـن بصددها: "ونلاحظ هذه العاطفية المسرفة التي انتهـى إليهـا الشاعر باعتماده على تلك الألفاظ المتتابعـة فـي سـياقها، المتفرقة في دلالاتها، مما لا يرسم صورة بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل – ورؤية مضطربة" ويردف معلقًا على أسلوب الشابي في جملة من قصائده: "ونحس ببعض الفرق بين هذه المقطوعات التي لا يضع الشاعر فيها الألفاظ في سياق ممتد، ولا يبني بها عبارات مركبة لا تقوم علـى التـداعي الحـر للألفاظ وحده، وأبيات لا ينهج فيها هذا الأسلوب نفسه لكنـه يفصل أحيانًا بين كلمات معجمه الرومنسي المسرف بشـيء من الأوصـاف والأحـوال والتشـبيهات الموحيـة غيـر المفردة"[٣٧٧].

والشاعر بهذه الوسائل يرسم صورة مشرقة للمحبوبـة، ويضفي عليها صفات مثالية شبه مطلقة: العذوبة والطهـارة والوداعة والجمال والشباب.. إلخ، يقول عز الدين إسماعيل:

---

[٣٧٧]) القط: الاتجاه الوجداني، ٣٦١ ، ٣٦٦، ٣٦٧.

"فليس فيما وصف به محبوبته في هذا البيت – البيـت الأول – صفة حسية واحدة.. وحيثما تحركت في القصيدة طالعتـك أوصاف الجمال المعنوي يجسده الشاعر في محبوبته، فهـي ملاك الفردوس، رسم جميل عبقري، فجر من السحر، روح الربيع.. حتى عندما يتوقف الشّاعر عنـد مظـاهر الجمـال الحسية فيها إذا به ينقلها من مستواها الحسي إلى المسـتوى المعنوي".[٣٧٨] الأمر الذي يلقي في روعك أنك بصدد محبوبة مثالية غير موجودة في الواقع أولاً، وأن أوصافها وطريقـة وصفها على هذا النحو لا تكاد تعبر عـن تجربـة شـعرية ناضجة واقعية كانت أو خيالية. وربما كانت هـذه الطريقـة الأسلوبية محببة لدى الشابي والمهجريين الذين اتخذوا مـن الأساليب الغربية مثلهم الأعلى، ففي الشعر الإنجليزي مـثلاً تغلب هذه السلاسة والوضوح بما يلائم اللغة الإنجليزية، وقل مثل هذا في الشعر الفرنسي، وهذا الأسلوب يبدو متعمدا من الشاعر الذي بدا دائما متمردا على الكلاسيكية العربية فظـل يصب عليها جام غضبه وحديد نقده.

---

(٣٧٨) **ديوان الشابي**، المقدمة، ٣٠ - ٣١

وها هو **إيليا الحاوي** ينتقد استخدام الشاعر مثـل هـذه التعابير الواهية متعجبا مرة ومتأوها تارة أخرى، وهي اوهن من أن توحي لنا بيقين فنّي راسخ. وأما ألفاظ مثل: وادعـة وجمال فلا ترقيان إلى مستوى الوصف الشعري، وإن كانت لفظة أملود في غاية التوفيق، وأما التشبيه ثمانيا – وإن بـدا منتقدا – فيؤدي إلى إقرار اليقين النفسـي وترسـيخه لـدى الشاعر، فهو يؤكد ويلحف. ولعلّه يتضح لنا في هذا الصـدد مدى دلالة العبارات على نفسية الشاعر القلقة أبدا التواقة إلى الهدوء، والاستقرار بلا جـدوى تقريبـا. فألفاظـه مكـررة وتعبيراته مترادفة إن لم تكن متشابهة تكاد تدور فـي نفـس الدائرة الضيقة فلا تتجاوزها إلى حيث تحلّق في أفق جديـد ينير للمستمع أو القارئ.[٣٧٩]

وتتكرر مثل هذه المآخذ في كثير من قصائد الشابي كما لاحظ العلامة القط، فالشابي يبـدأ بصـيغة لغويـة بسـيطة كالإضافة مثلاً ثم يمضي فيورد تلك الحشود اللفظيـة علـى طريقة تداعي الألفاظ، مما يعكس قلقه وتحوله السريع بـين اللحظات والمشاعر. ويضرب لذلك مثلاً بقصيدة "قلـب الأم"

---

[٣٧٩]) **الحاوي**: أبو القاسم الشابي، ٧٧ – ٧٩.

في ديوانه "**أغاني الحياة**" ص ١٩٧، [٣٨٠] إذ يعتمـد صـيغة الإضافة كثيرا، ولا يخرج عنها إلا بزيادة صفة مفردة مثـل قوله: لغو الطيور الشادية – ضوضاء الجموع الصـاخبة – لمعة البرق الخفوف.. إلخ – فإذا عدل عن صيغه الإضـافة دأب على تكرار المقابلة اللفظية كقوله: طروبها وكئيبهـا – رخيمها وعنيفها – بغيضها وحبيبها – حلوها ودميمها...

ويأخذ الناقد **القط** علـى الشـابي عـدم خوضـه فـي تفصيلات يمكن أن يوحي بها كل لفظ وكل مقابلة.. [٣٨١]

ولعل البيتين الأخيرين أكثر شاعرية من الثلاثة الأولى، فالطهارة تبعث التقديس حتى في مهجة الشقي العنيد، وهـي مبالغة توضح المعنى، والرقّة تكاد تنبت الورد في الصـخرة الجلمود، فالتضاد واضح بين الرقـة والجلمـود، والمبالغـة مستحسنة إذ ينبت الورد في الصخرة.

(٢) سر المحبوبة وجوهرها:

أي شيء تُراكِ؟ هـل أنـت فينيـ ـس تهادت بين الورى من جديـدِ؟
لتعيـد الشـباب والفـرح المعا ـ ـن للعـالم التعـيس العميـدِ
أم مـلاك الفـردوس جـاء إلـى الأ رض ليحيي روح السـلام العهيـدِ

---

(٣٨٠) **القط**: الاتجاه الوجداني، ص ٣٦١ – ٣٦٣.

(٣٨١) نفس المرجع السابق، نفس الموضع.

أنت...ما أنت؟ أنت رسم جميـــلٌ عبقري من فن هذا الوجــــودِ
فيكِ ما فيهِ مـن غمـوضٍ وعمـقٍ وجمـــالٍ مقـــدسٍ معبــودِ

وهنا نلحظ تفاؤل الشاعر وقد انعكس فـي اسـتخدامه التعبيرات الموحية بالتفاؤل: فينيس إلهة الحب والجمال وهي تتهادى في رقة ودلال، وهي تعيد الشـباب والفـرح للعـالم التعس. بل هي ملاك الفردوس، رسول السـلام، أو الرسـم الجميل العبقري، والمحبوبة فيها ما يبعث على التقديس، ففيها الغموض والعمق. والتعبير الأسطوري واضـح فـي بعـث فينيس في هيئة المحبوبة، ولو أن الشـاعر اسـتنطق هـذه الصورة الخيالية بعبارات شاعرية حقة لمتع سـامعيه، كمـا يتضح استيحاء الأسطورة في تعبد الشاعر وتقديسه للجمـال (المستمد من فينوس ربة الجمال). وكان باستطاعته أن يصيغ هذا التعبير القريب إلى النثرية في صور خيالية.

لقد تخيل الشاعر محبوبته وكأنها فينيس جاءت لكي تنقذ العالم بالجمال والحب كما جاء المسيح عليه السلام فـي رأي إيليا الحاوي. وهو يقـرر أن الشـاعر لديـه حنـين إلـى الأسطورة، تائق إلى العالم العلـوي حيـث التقـت السـماء بالأرض، فعاد ليشبهها به متحررا من الـوهم الرومنسـي، ونلاحظ في هذه المقطوعة تكرار الاستفهام الذي يفيد التعجب

والانبهار المناسبين لتشخيص المقدس في الأرض الإنساني، والشاعر موفق في هذا كما يتكرر ضمير المخاطب كثيـرا، خصوصا في البيت التاسع.

وثمة تصور يبدو خاطئًا ولكنه شائع فـي كثيـر مـن الكتابات النقدية، إذ يلح البعض على أن الرومنسيين ينظرون للجمال نظرة حالمة مثالية فلا يحفلون بالجمال الجسدي بـل يتأملون ما وراءه من جوهر وجمال روحي.. إلخ.[٣٨٢] والرد على هذا يكون على عدة أوجه: إن تصوير الجمال والحـب في الأساطير التي تأثر بها الرومنسيون لم يكن مقصورا على الجانب الروحي وحده، وآية هذا تصوير إله الحب: أفروديت اليونانية (فينيس الرومانية) في هيئة امرأة جميلة عارية وهي تخلع نعلها، وتصوير ميلادها من المحارة في البحـر، كمـا تضم الأسطورة الإغريقية مثلاً أعاجيب عن غراميات الآلهة الصريحة ومنهم زيوس كبيرهم.

وليس من قبيل الاستثناء أن يتغنى الرومنسيون بجمـال الجسد وفتنته. فها هو السياب يقول عن ديوانه:

ولســوفَ تــرتج النهــود أســى ويثيرهــا مــا فيــه مــن نجــوى

---

[٣٨٢]) هذا الرأي الشائع بين النقاد – راجع مثلاً: **هيكل**، موجز، ٢١٢.

ديـــوان شـــعري رب عــــذراء — أذكرتَهـــــا بحبيبهــــــا النـــــائي
فتحسســـــت شــــفةً مقْبلـــــة — وشـــــتيتَ أنفـــــاسٍ وأصـــــداءِ
فطوتــــك فــــوق نهودِهـــا بيــــدٍ — واسترســـلت فـــي شـــبهِ إغفـــاءِ
يـــا ليتَنـــي أصـــبحتُ ديـــواني — أفـــر مـــن صـــدرٍ إلـــى ثـــان[٣٨٣]

(٤) وصف وقع الحبيبة في نفس الشاعر – الأبيات من ١١ إلى ١٤:

١١- أنتِ.. ما أنتِ؟ أنتِ فجر من السحـــ — ـــر تجلـــى لقلبـــي المعمـــودِ
١٢- فأراه الحيـاةَ فـي مونـق الحســـ — ـن وجلّـى لـه خفايـا الخُلـودِ
١٣- أنتِ روح الربيع، تختالُ فـي الدنيـــ — ـــا فتهتـــز رائعـــاتُ الـــورودِ
١٤- وتهب الحيـاةُ سـكرى مـن العطـــ — ـــر ويـدوي الوجـود بالتغريـدِ

هنا يبلغ الشاعر الذروة في وصف أثر حبيبته وسحرها فيه، فإذا هي فجر السحر، وروح الربيع، وهنا يتأكد ارتبـاط وجدانه بالأسطورة (السـحر والـروح) والطبيعـة (الفجـر والربيع) وإشراق الحبيبة وتجليها على نحو ما يتجلى الفجـر تصاحبه بهجةُ تشتمل الشاعر والطبيعة، فتكشف الخفايا لقلبه المعمود وتختال الدنيا فتهتز الورود الرائعة، وتسكر الحيـاة من العطر وينتظم الوجود كله مرددا نشيده.

والألفاظ فيها قوة الإيحاء بالوجد والنشـاط والحيويـة: فجر – مونق – تجلّى وجلّى – تختال – تهتـز – تهـب –

---

[٣٨٣]) راجع الأبيات في: **إيليا الحاوي**: بدر شاكر السياب، ٣٣ – ٣٤.

يدوي (يدوي).. وتشف العبارات عـن البهجـة والسـعادة الروحية: فجر من السحر – وهذا تعبير جيد عـن الجمـال والفتنة، فالفجر يوحي بالبداية الأولى والنقاء والسحر متربط بالجمال في الخيال الشعبي والأسـطورة. وثمـة تعبيـرات مماثلة: مونق الحسن – خفايا الخلود – روح الربيع – تهـب الحياة سكرى.. وهي تحمل المستمع إلى آفاق روحانية محلقة فوق المادة جانحة إلى الخلود.

الأبيات من ١٥ – ٢٢:

١٥. كلما أبصرتكِ عينـاي تمشيـ ـــن بخطـــو موقـــعٍ كالنشـــيدِ
١٦. خفقَ القلب للحياةِ، ورف الزهـ ـــر فـــي حقـــل عمـــري المجـــرودِ
١٧. وانتشَت روحي الكئيبةُ بالحبـ ـب وغنـــتْ كالبلبـــل الغريـــدِ
١٨. أنتِ تُحيين في فؤادي ما قَد ما تَ فـــي أمســـي الســـعيدِ الفقيـــدِ
١٩. وتُشيَدين في خرائـبِ روحـي مـا تلاشَـى فـي عهـدي المجـدودِ
٢٠- من طموحٍ إلى الجمال إلى الفـ ـن إلـــى ذلـــك الفضـــاءِ البعيـــدِ
٢١- وتبثّين رقةَ الشـوق والأحـلا مِ والشـــدو والهـــوى فـــي نشـــيدِي
٢٢. بعد أن عانقـت كآبـةُ أيـامي فـــؤادِي وألجمـــتْ تغريـــدِي

والأبيات تعبر عن حالتين متضـادتين: حـال الكآبـة والوحدة التي تشتمل الشاعر قبل لقاء الحبيبة، وحال الأنـس والوجد حين تبدو لناظريه، فالعبارات واضحة في تعبيرهـا عن كآبته، مثل روحي الكئيبة، خرائب روحي، كآبة أيامي..

وفي مقابل هذا تفيض أوصاف الحبيبـة بالنشـوة والسـعادة الروحية، فخطوها موقع منسق مثل النشيد بما يوحيـه مـن موسيقى وأداء منظم يطرب له القلب، وتتم المزاوجـة فـي البيت ١٦ بين بهجة القلب حين يخفق للحياة وتفتح الزهـور في حقل العمر، وبين نشوة الروح وغنـاء البلبـل... هـذه المزاوجة تؤكد وفاق الروح والطبيعة، الذات والموضـوع، والشاعر لا ينفك طامحا إلى اللامحدود اللانهائي متعلقًا بهما، يظهر هذا جليا في البيت العشرين، فهو طامح للفن والجمال بل للفضاء البعيد، وهذا أفضل تعبير وأوضحه عـن علاقـة الذات (المحدودة) بالكون (اللامحدود). وفي البيتين الأخيرين تتأكد هذه العلاقة، فالحبيبة تبثّ فيه كل المعاني التي لا حـد لها، مثل الشوق والشدو والأحلام بعدما كانت حاله من الكآبة بمكان! وهنا تتحقق ملاحظة العلامـة هيكـل إذ يـرى أن الرومنسيين بعامة يستخدمون التشبيهات المعنوية القائمة على التأمل. (٣٨٤)

والشاعر كما ظهر في المقاطع السـابقة يظـل محققـا لمثاليته وانطلاق روحه الحثيـث نحـو الفضـيلة والحـب

---

(٣٨٤) **هيكل**: موجز: ٢٢٣.

اللامادي، فنخاله قبسا من نور أو روحا من أثير. وهو فـي هذا المنحى يتسربل بسربال الصوفية والمثالية.

(٤) عودة لوصف الحبيبة (٢٣ – ٣٠):

٢٣. أنــتِ أنشـودةُ الأناشـيدِ غنـا ... كِ إلـــه الغنـــاءِ رب القصـــيدِ
٢٤. فيكِ شب الشباب وشـحه السـ ... ـحر وشدوه الهوى وعطر الـورودِ
٢٥. وتراءى الجمالُ يـرقص رقصـا ... قدســيا علـــى أغـــاني الوجـــودِ
٢٦. وتهادت فـي أفُـق روحـكِ أوزا ... ن الأغـــانـي ورقـــةُ التغريـــدِ
٢٧. فتمايلـتِ فـي الوجـودِ كلحـنٍ ... عبقـــري الخيـــال حلـــو النشـــيدِ
٢٨. خطــواتٌ ســكرانةٌ بالأناشيـــ ... ــدِ وصــوتٌ كرجــع نــاي بعيــدِ
٢٩. وقــوام يكــاد ينطلــقُ بالألحــا ... ن فـــي كـــل وقفـــةٍ وقعـــودِ
٣٠. كل شـيء موقّـع فيـكِ حتـى ... لفتـــةُ الجيـــدِ واهتـــزاز النهـــودِ

يستمر الشاعر في نسقه الجمالي الهندسي الـذي يكـاد يستحوز على كل تعبيراته وأبيات قصيدته. فترى التركيبات المتشابهة التي تحمل الأوصاف المعنوية للحبيبة فـي شـبه تكرار وئيد مستمر، يجمع نغم النشـيد وإيقاعـه، ورقـص الجمال في قدسية وتعالٍ، والحقيقة أن الشـاعر يحلـق فـي أجواء الرومنسية، فيصنع لوحـة سـاحرة تحـدد إطارهـا تعبيراته الهندسية (علاقة الإضافة والصفة والموصوف...)، فالحبيبة لا نكاد نرى لها جسما، والشاعر أبعد ما يكون عـن وصف الأعين والشعر والنهود والخصر.. بل إنها تتحـول

إلى أحلى نشيد يردده رب الغناء، وهذه صورة محلقـة فـي المثالية، وهي تقترن في البيت التـالي بالشـباب والسـحر والهوى والورود. ومن رائق تعبيـرات: (شـب الشـباب، تمايلت كلحن عبقري، وصوتٌ كرجع نايٍ بعيدِ)، فالحبيبـة كما يصورها لنا مثل الأثير الذي ما انفك يتعالى ويتسـامى، فهي إيقاع ونغم ولحن.. وفي البيتين الأخيرين يذكر قوامهـا وحركاته وبعض أجزائه دون خوض في الأوصاف الحسـية وكأنها لا زالت من المحرمات عنده، فبعدما وصف الخطوات في رقتها وخفتها بأنها سكرانة بالأناشيد، وصوتها بصـوت الناي جعل من قوامها ما يشبه الآلة الموسيقية (تشبيه مجرد) لا تتحرك إلا في هندسة إيقاعية فريدة في كل وقفة وقعـود" وهي عبارة وعت الحركة والسـكون فـي دقـة متناهيـة. والتناسب والتناسق يشتملان هذا القوام من أقصاه لأقصـاه، وقد ضرب الشاعر مثلاً بلفتة الجيد واهتزاز النهود، وهمـا معا يوحيان بالحركة المفعمة بالحيوية. وهمـا مـن أعـذب الشعر في رأي إيليا الحاوي، فالشاعر كأنه اكتشف مـوازين

النغم والتناسب. وأما (الوقفة والقعود) في رأيه فتشرفان على تخوم الرمز لولا أنهما لفظتان نثريتان عاميتان[٣٨٥]

وفي صدد الجمال الروحي يقول عز الدين إسـماعيل: "إن الشابي لا ينكر على الحسان الفاتنات حسنهن وفتنـتهن، ولكنه كدأبه ينظر إلى هذا الحسن وهـذه الفتنـة بوصـفهما عرضا ينبغي تجاوزه إلى الجوهر، إلى الروح. فمـا قيمـة الحسن والفتنة في جسم مظلم الروح معتم السريرة؟!" [٣٨٦]

ونلاحظ مع العلامة **الحاوي** أن الشـاعر يتعبـد للحـب والجمال كما وشى بذلك عنوان قصيدته[٣٨٧]، وأنـه يتغـزل بجمال تجريدي لا يكاد يقترن بالمادة لولا ما ذكره من الجيد والنهود"، وحتى هذه ذكرها في إطار الإيقاع المجرد لأبياته. ونتفق مع الناقد تماما حين يقول إن الشعر الإنساني يحتـاج إلى شيء من الواقعية بل الحسية كي لا يفقد طعمه الإنساني. فالشابي في تصورنا يصف ما رواء المحبوبـة ومـا رواء

---

[٣٨٥] الحاوي: الشابي / ٨٦.

[٣٨٦] ديوان الشابي، المقدمة، ٢٧.

[٣٨٧] الحاوي، الشابي، ٨٧.

المنظر ولكنه لا يقترب من الموضوع ذاته مما يضعف أثـر عبارته رغم طلاوتها وجمالها.

ولا مندوحة عن أن نقول إن العبارة الشعرية للشـابي لا تزال قلقة متقلقلة تحمل لنا نصف المعنى في إشارات حالمـة ذات رمزية لا شك فيها، لكنها تعي بالنصف الآخر كالشجرة التي تنوء بحملها فتتكسر أغصـانها. ورغـم بلوغـه ذروة الإجادة في بعض التعبيرات إذا به يرتد ارتدادا لا تطور فيه، ويقع في دوامة التكرار الممل[٣٨٨]

(٥) **العودة لماهية الحبيبة** (٣١ – ٣٧):

٣١. أنتِ.. أنتِ الحياةُ في قدسها السا	**مي وفي سحرها الشـجي الفريـدِ**
٣٢. أنتِ.. أنتِ الحياةُ في رقـةِ الـ ـ	**فجر وفي رونـق الربيـع الوليـد**
٣٣.أنت .. أنت الحياة فيك وفي عيـ ـ	**ـ ـنيك آيـات سـحرها الممـدود**
٣٤. أنتِ.. أنـتِ الحيـاةُ، كـل أوان	**فـي رواءٍ مـن الشـبابِ جديـدِ**
٣٥. أنتِ دنيا من الأناشـيدِ والأحـلا	**مِ والسـحر والخيـال المديـدِ**
٣٦. أنتِ فوقَ الخيال والشعر والفـن	**وفـوقَ النهـى وفـوق الحـدودِ**
٣٧. أنتِ قُدسِي ومعبـدِي وصـباحي	**وربيعـي ونَشـوتي وخُلـودِي**

والأبيات فيها تكرار المعاني فضلاً عن تكرار العبـارات الواضح في بدايات الأبيات الأربعة الأولى، وفيها تحميل كل

---

[٣٨٨]) الحاوي، الشابي، ٨٥.

الصفات اللامتناهية في المحبوبة (المتناهية)، والمتناهي مهما يكن جميلاً ينوء بكل هذه الأوصاف فلا يحتملها كما ينوء بها تصور القارئ، أضف لهذا عمومية تلك الأوصاف وافتقادها الخصوصية التي هي في رأينا أهـم مـا يميـز الأسـلوب الشعري. فالمحبوبة هي الحياة وما تحتويه من قدسية وسحر ورقة الفجر ورونق الربيع ورواء الشباب.. إلخ.. لا، بل هي فوق كل هذه كما يقرر في البيت قبل الأخير، ولعـل البيـت الأخير أعطى المحبوبة قدرا من الخصوصية راجـع إلـى استخدام ضمير المتكلم المتصل: أنـت قدسـي.. معبـدي.. صباحي.. إلخ ولعلنا نصيب إن أطلقنا على شـعر الشـابي - لاسيما قصيدته هذه – تسمية "الشعر الذهني" على غـرار المسرح الذهني الذي أبدعه توفيق الحكيم في بعض مراحـل تطوره الفني بل على غرار شعر العقاد الذي اتسم بقدر كبير من التجريد والذهنية. فالقصيدة تشتمل على أكبر قـدر مـن الأوصاف الذهنية المجردة. ولا نتفق مـع الناقـد العلامـة عز الدين إسماعيل حين يقول في تقديم الديوان معلقًا علـى هذه القصيدة؛ إن الشابي يبحث عن جمال النفس وراء فتنـة الجسد، إذ لم يصف محبوبته صفة حسية واحدة، فهي مـلاك

الفردوس، وهي رسم جميل عبقري وفجر من السحر وروح الربيع.. وهو ينقل مظاهر جمالها الحسي ذاتها إلى المستوى المعنوي، إذا به كمن يبحث عن الحقيقة الكلية والروح وراء التعدد والظاهر. ويقرر الناقد أن موقف الشابي من الجمـال المعنوي موقف تهتز له الروح[389] أجل. عبر الشاعر عن كل هذا، ولكن بعبارات عامية نثرية، أو عبـارات ذات هـذيان انفعالي بتعبير إيليا الحاوي [390] رغم الفازة الواقعية الجميلـة التي سبقت هذه المجموعة من الأبيات. إذن فالشاعر حشـد الصفات ولكنه لم يفلح في تلبيسها في هيئة المحبوبة، وهـو من ثم لم يفلح أيضا في إقناعنا بأن ثمة محبوبة علـى هـذه الهيئة أو أن ثمة تجربة شعرية لديه واقعية كانت أم خياليـة. وأسلوب الشاعر الذهني في هذه القصيدة أقل كثيرا من حيث المستوى الفني إذا قرنّاه بأسلوبه الرشيق في رثـاء الطفولـة العذبة، إذ ينقلنا معه إلى أجوائها وينجح أيما نجاح في حملنا على مشاركته أحاسيسه.

(٦) أبيات التبتل (٣٨ – ٥٤):

---

[389] ديوان الشابي، ٢٨ – ٣١.

[390] الحاوي الشابي: ٨٧.

٣٨. يا بنَة النور إنني أنا وحدي ... من رأَي فيكِ روعةَ المعبودِ
٣٩. فدعيني أعيشُ في ظلكِ العذ ... بِ وفي قُربِ حسنكِ المشهودِ
٤٠. عيشةً للجمال والفن والإلها ... م والطهر والسنى والسجودِ
٤١. عيشةَ الناسكِ البتول يناجي الرو ... ح في نشوةِ الذهول الشديدِ
٤٢. وامنحيني السلام والفرح الرو ... حي يا ضوء فجري المنشودِ
٤٣. وارحميني فقد تهدمتُ فـي كـو ... نٍ مــن اليــأسِ والظــلامِ مشــيدِ
٤٤. أنقذيني من الأسى فلقد أمسيـ ـ ... تُ لا أســتطيع حمــلَ وجــودِي
٤٥. في شعابِ الزمان والموتِ أمشي ... تحـتَ عـبءِ الحيـاةِ جـم القيـودِ
٤٦. وأماشي الورى و نفسي كـالقبر ... وقلبـــي كالعـــالمِ المهـــدودِ
٤٧. ظلمةٌ مـا لهـا ختـام، وهـولٌ ... شـــائع فـــي ســـكونها الممـــدودِ
٤٨. وإذا مـا اسـتخفَني عبـثُ النـا ... س تبســمتُ فــي أســى وجمــودِ
٤٩. بســمةً مــرةً كــأني أســتل ... مــن الشــوكِ ذابــلاتِ الــورودِ
٥٠. وانفُخي في مشاعِري مرح الدنيا ... وشُــدي مــن عزمــي المجهــودِ
٥١. وابعثي في دمي الحـرارة علـي ... أتغنــى مــع المنَــى مــن جديــدِ
٥٢. وأبـث الوجـود أنغـام قلــبٍ ... بلبلـــي مكبـــلٍ بالحديـــدِ
٥٣. فالصباح الجميـلُ يـنعشُ بالـد ... فءِ حيــاةَ المحطّــمِ المكــدودِ
٥٤. أنقذيني فقـد سـئمتُ ظلامـي! ... أنقــذيني فقــد مللــتُ ركــودِي؟

ولعل العبارة المفتاح لهذه المقطوعة هي الأمر الطلبـي: أنقذيني التي تظهر في البيت الأخير وقبله في البيت الرابـع والأربعين، والعبارتان المماثلتـان: امنحينـي (البيـت ٤٢) وارحميني (البيت ٤٣)، فهي تعبر جميعا عن حـال اليـأس والتشاؤم التي تفوح بها الأبيات: فنفسه كالقبر، والكون غارق

في الظلام، وهو متهدم.. إلخ.. ومهما يكن من أمـر فثمـة تعبيرات ناجحة صادقة مثل قوله: "ارحميني فقد تهدمت فـي كونٍ من اليأس.." و "في شعاب الزمان والمـوت أمشـي.." وبسمة مرة كـأني أسـتل مـن الشـوك ذابـلات الـورود "فالتشبيهات ناضجة و العبارات موحية ناقلة للأحاسيس وإن تكن متشائمة. وهنا يحضرنا تعريـف تولسـتوي (١٨٢٨ – ١٩١٠م) الأديب العظيم للفن (والأدب) بأنه القدرة على نقـل الأحاسيس والانفعالات للآخرين باستخدام رموز اللغـة.[٣٩١] وعلينا أن نعترف بقدرة الشابي على إسقاط مشاعره الحزينة في ألفاظ معجمه الشعري، وقد قرنها بالوقـار بـل العبـادة والتقديس، وكأنه ناسك قديم يتعبد لإلهة الحب، فأنت تحـس بأن ثمة تيارا شعوريا يمتد بين ألفاظ مثل: النـور – ضـوء

---

[٣٩١]) تولستوي أديب فيلسوف،ألف "القوزاق" ١٨٦٣ والحرب والسـلام (١٨٦٥ – ١٨٦٩) وأنا كارنينا.. نادى بالسلام وعدم العنف.. ألف في الأخلاق والدين والجمال. من آخر أعماله: موت إيفان إليتش، والحـاج مراد، وكرويتسر سوناتا، والبعث.. وهو من أشد النقاد نقدا لنظرية الفن للفن، فالفن عنده يعبر عن الواقع ويهـدف لتغييـره، والأدب تعبيـر باستخدام عبارات اللغة (الرموز الخارجية) للتعبيـر عـن انفعـالات صادقة.

فجري – اليأس والظلام في مقابلها، ومثل ذلك المقابلة بـين الظلمة والصباح الجميل..

ولا يمنع هذا من ملاحظة أن الألفاظ عنده مـع غـزارة حشدها تطغى على إبداع الصورة، ولعلنا في هذا نلتقي مـع ما لاحظه العلامة **القطّ** في غير موضع من دراسـته عـن الشعر الوجداني، إذ لاحظ قلق بعض القوافي فـي قصـائد الشابي، وكثرة مرادفاته وغرابة مشتقاته.[٣٩٢]

بيد أننا يجب أن نلاحظ أمرا هاما وهـو أن الشـابي لا يزال معبرا في قصيدته عن مشاعر المراهقة وما فيها مـن تصورات مثالية جامحة وأحلام يقظة. وأحسب أن المقـام لا يحتمل مزيدا من التعليـق، ولننتقـل الآن إلـى الغرضـين الأخيرين، وهما كما لاحظنا على سائر أغـراض القصـيدة تكرار لتكرار.

(٧) عالم الحب وعودة لوصف وقع الحبيبـة فـي نفس الشاعر:

آه.. يا زهرتـي الجميلـةَ لـو تدريـ ـن ما جد فـي فـؤادِي الوحيـدِ!
فـي فـؤادي الغريـبِ تُخلـقُ أكـوا ن من السـحِر ذاتِ حسـنٍ فريـدِ
وشـموس وضـاءةٌ ونجـوم تنثُـر النـور فـي فضـاءٍ مديـدِ

---

[٣٩٢] النقد، الاتجاه الوجداني، ٣٥٢.

وربيـــع كأنـــه حلُـــم الشـــا	عر في سـكرةِ الشـباب السـعيدِ
وريـاض لا تعـرفُ الحلـك الـدا	جـي ولا ثـورة الخريـف العتيـدِ
وطيـــور ســـحريةٌ تتنـــاغى	بأناشـيد حلـوةٍ التغريـدِ
وقصـور كأنهـا الشـفقُ المخضـو	ب أو طلعـة الصـباح الوليـدِ
وغيـوم رقيقـةٌ تتهـادى	كأباديـد مـن نُثـارِ الـورودِ

وفي هذه الأبيات ينقل لنا فؤاد الشاعر الهادئ - هـدوءا حزينًا - شيئًا من الألم اللذيذ، يظهر في "الزهـرة الجميلـة" رغم "الفؤاد الوحيد والغريب"، وتشرق نفس الشاعر ومعهـا آذاننا ونفوسنا مع "حسن فريد" و "شموس وضـاءة" ونجـوم تنثر النور... وربيع.. ورياض لا تعرف الحلـك وطيـور سحرية.. إنه هدوء النفس المشع بالأمل الجديد، وهنا نلحـظ البعد الدرامي الذي يتكرر – ولا عيب في تكراره – في أكثر من قصيدة، فالشاعر ارتـبط بالطبيعـة وجزئياتهـا وأدرك دورتها بين الربيع والخريف وبين الحيـاة والمـوت وبـين الرجاء واليأس.. وليس العيب في إدراك هذا التكرار الـذي هو سمة الطبيعة وقانونها، ولكن العيب في تكرار التعبيرات وإملال المستمع..

وهنا تصدق ملاحظة الناقد إيليا الحاوي إذ يـرى تلـك التعبيرات ميسورة صادقة مع خلوها من الرونق والوهج[٣٩٣] ونأتي الآن إلى قافلة الختام: الأبيات (٦٥ – ٦٨) وفيها يتبتل الشاعر في محرابه ويتضرع من جديد:

وحـرام عليـكِ أن تهـدِمي مـا	شـاده الحسـن فـي الفـؤادِ العميـدِ
وحـرام عليـكِ أن تسـحقي آمـا	لَ نفـس تصـبو لعـيش رغيـدِ
منكِ ترجـو سـعادةً لـم تجِـدها	فـي حيـاةِ الـورى وسـحر الوجـودِ
فالإلـه العظـيم لا يـرجم العبـ	ـد إذا كـان فـي جـلال السـجودِ

ولعل الرمزية الطاغية في البيت الأخيـر تفصـح عـن عنوان القصيدة ومحتواها وحجر أساسها، ففيه تشبيه ضمني خفي للمحبوبة بالإله وللشاعر بالعبد المتهجد الخاشع المتبتل. ويسبق البيت الأخير تضرعات مثل تلك التـي يلهـج بهـا الحجيج، وإن انطوت ضمنًا على تحميل المحبوبة الذنب فيما حلّ به من يأس وهلاك، ولعلنا نلاحظ مدى ابتذال تلك الفكرة التي تظهر كثيرا في شعر الغزل التقليدي.

---

[٣٩٣] الحاوى، الشابي، ٩٠.

الخاتمة

في ختام دراستنا يعترينا بعض الأسى ويحـدونا بعـض الأمل، أما الأسى فدواعيه كثيرة، منها: أننا لـم نسـتطع أن نحيط في هذه الدراسة بنماذج كثيرة من الشعر القـديم فـي عصوره المختلفة. وما أحسبنا قادرين على ذلك فضلاً عن أن نحيط بنماذج كافية من إبداع كل شاعر على حدة، فما أكثـر الشعراء الذين لم نتناول أعمالهم! وإذا كانت أي دراسة مهما بلغت من الضخامة والإحاطة لا يمكن أن تشمل كل هـؤلاء، فلعلنا نتدارك هذا في أعمال أخرى مقبلة تنصب على شعراء بأعينهم.

وإذا كان الشعراء القدامى – رغم شهرتهم – لم يحظـوا بالنصيب الذي يستحقونه من دراسات النقـد الحـديث فـإن مصيبتنا في المعاصرين أفدح. وكان في تخطيطنا أن نضـم لهذه الرسالة عددا منهم مثل: محمد وجدي شـبانة، وأحمـد عبد الهادي.. ولكن المؤسف أن أحدا لا يكاد يسمع بهـؤلاء الشعراء المعاصرين إلا إذا كان من رواد النـدوات القليلـة المحدودة التي تجمعهم ليلقوا قصائدهم مرة هنا ومرة هنـاك. أما نشر أعمالهم والتعريف بها في الندوات العامة واللقاءات

التليفزيونية والإذاعية أو طرحها للمناقشة على صفحات الجرائد فأمر لم يزل من قبيل المستحيل. والمزري بنهضتنا الحديثة ألا نولي هؤلاء المبدعين العناية المناسبة في وسائل الثقافة والإعلام اللهم إلا في هذه المناسبة أو تلك، ولا عجب أن يتوقف كثير منهم عن الإبداع أو تتجه قلة منهم - تحت إلحاح ظروف الحياة اليومية - إلى التكسب بكتابة الأغاني، أو يتعثر البعض منهم ويتنكب طريق الإبداع.

وأما الأمل فيحدونا أن تتنامى الجهود الأهلية المخلصة التي ما انفكت تشجع الموهوبين بنشر أعمالهم ومكافأتهم. وإن تكن جهودا فردية في أغلب الأحوال، فأين منها دعم المؤسسات الثقافية والإعلامية الرسمية؟ كما أن العمل الأهلي لم يزل محاصرا في مجتمعاتنا بين نظرات الشك والريبة منه والتضييق عليه بالقوانين واللوائح ومطارق الانتهازية والمادية الطاغية التي تهوي عليه كلّما حاول أن يشب عن الطوق.

ومهما يكن من أمر فما أحوجنا إلى مراجعة تراثنا الأدبي من جهة النظر الرمزية حتى نقف على ما فيه من دلالات وإشارات ستفيدنا أبلغ الإفادة في تطوير رؤيتنا للغة والنقد،

وتعميق معرفتنا بعلوم اللغـة وفنـون الأدب. إن الاهتمـام بالجانب الرمزي في اللغة أمر بالغ الأهميـة مـن الوجهـة المنهجية، فلا نُكران للدور الذي يمكن للرموز أن تؤديه فـي برامج التربية والتعليم. وشتّان بين دارسٍ لديه الرؤية التـي تمكّنه من تحليل النصوص التي يدرسها أو يطالعها – علمية كانت أم أدبية وبـين دارس لا يعنيـه إلا مجـرد الإلمـام السطحي! وشتّان بين من يعي ما يقرأ بين مـن لا يقـرأ إلا مرغما ليجتاز امتحانًا ويحصل على شهادة! علينـا أن نعيـد النظر بجدية في منهجية التعليم سيما دراسة الآداب والفنـون اللغوية حتى يمكننا أن نأمل في ظهور عـدد مـن النـابهين المبدعين في مستقبل الأيام.

المؤلف

المراجع

أولاً: المراجع العربية

ابن الأثير الكامل في التاريخ، القاهرة (بدون).

ابن الأثير "ضياء الدين" المثل السائر، ط١، مكتبة حجازي، القاهرة ١٩٣٥م.

ابن الشجري (ت ٥٤٢هـ) أمالي ابن الشجري، تحقيق محمود محمد الطناحي، ٣ أجزاء، مكتبة الخانجي، القاهرة.

ابن تغري بردي النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٥٦.

ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) تاريخ ابن خلدون أو العبر في ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ط بولاق، ١٢٧٤هـ.

ابن رشيق القيرواني (ابو علي الحسن) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة التجارية، القاهرة، ودار الجيل، بيروت ١٩٧٢م.

ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢.

ابن فضل ا   العمري مسالك الأبصار في عجائب الأمصـار، طبع دار الكتب القاهرة.

أبو القاسم الشابي ديوان الشابي، تقديم: عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.

أبو القاسم الشابي: محاضرة الخيال الشعري عند العـرب، تقديم عبد السلام المسدى، في دراسـات عن الشابي مؤسسة البـابطين، ط١، دار المغرب العربي، تونس ١٩٩٤.

أبو علي القالي الأمالي، مطبعة مركـز الموسـوعات، بيروت ١٩٦٢.

إحسان عباس: فن الشعر، دار الشـروق، ط٥، عمـان، الأردن ١٩٩٢.

أحمد أبو حاقة أبو فراس الحمداني – ط١ – دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٠.

أحمد إسماعيلوفيتش فلسفة الاستشـراق وأثرهـا فـي الأدب العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

أحمد امين فجر الإسلام، هيئـة الكتـاب، القـاهرة ٢٠٠٠م.

أحمد أمين: ظهـر الإسـلام، ٤ أجـزاء، النهضـة المصرية ١٩٧٢م.

أحمد بن عبد ربه العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٢ – ١٩٥٦.

أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى، شركة فن الطباعة، القاهرة (بدون).

أحمد هيكل: موجز الأدب الحديث في مصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.

أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧. ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر وأنور شكري، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٥٢ – ١٩٩٩.

الأزدي (علي بن ظافر المصري) غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق محمد زغلول سلام ومصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف ١٩٧١.

الأصفهاني (أبو الفرج) الأغاني، جـ ١ – ١٤: دار الكتب، القاهرة، عدا: ٧ – ٩ط. دى ساسي.

الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.

ألبرت حورانى: تاريخ الشعوب العربية، جزآن، ترجمة

نبيل صلاح الدين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.

الزوزنى (أبو عبـد ا الحسين بن احمد) شرح المعلقات السبع، ط٣، دار الجيـل، بيروت ١٣٩٩/ ١٩٧٩.

السيوطي (جلال الدين) حسن المحاضـرة فـي تـاريخ مصـر والقاهرة، تحقيق: محمـد أبـو الفضـل إبراهيم، جـ ـ٢، دار الفكـر العربـي، القاهرة ١٤١٨، ١٩٩٨.

العقاد (عباس محمود): مراجعات في الآداب والفنون، المطبعـة العصرية، القـاهرة (بـدون). الـديوان (بالاشتراك مـع المـازني)، القـاهرة، ١٩٢٢ – ١٩٩٩. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة ١٩٣٧. أبـو نواس، مطبعة الرسالة، نشـر الأنجلـو المصرية، القاهرة.

المقريزي (تقي الدين) كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك، لجنة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.

الموسوعة الثقافية: (حسين سـعيد: الناشـر)، دار الشـعب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٧٢.

النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني الموقـف والتشـكيل الجمالي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٢.

النويري (أحمد بن عبد الوهاب): نهاية الأرب في فنون الأدب، ط دار الكتب، بالقاهرة ١٩٢٣، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر بالقاهرة.

امرئ القيس الكندي ديوان امرئ القيس – تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨م.

أميرة حلمي مطر فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار المعارف، القاهرة

أنس داود الأسطورة في الشعر العربي، مكتبة عين شمس، القاهرة.

أنس داود حوار مع الإبداع الشعري المعاصر، دار هجر، القاهرة ١٩٨٦م.

أنور الجندي: الشعر العربي المعاصر تطوره وأعلامه، القاهرة (بدون)

إيليا الحاوي: أبو القاسم الشابي: شاعر الحياة والموت، ط٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢ – ١٩٨٤.

إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، شاعر الأناشيد والمراثي، جـ ١، ط٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣.

إيليا الحاوي: في النقد والأدب، جـ٤، ط٢، دار الكتاب

اللبناني، بيروت ١٩٨٦.

بارو (أندريه): سومر فنونها وحضارتها، ترجمة سـليم التكريتي، بغداد ١٩٧٧.

براون (فالتر) الوجودية في الشـعر الجـاهلي، مجلـة المعرفة السورية، عدد ٤، السنة الثانيـة ١٩٦٤.

برديـــائيف (نيقـــولا ألكسندر وفيتش): الحلم والواقع، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٨٤.

برونر (هلموت) الملامح الرئيسة لتاريخ الأدب المصـري القديم، ترجمة فايز علي، القاهرة.

بريستد (جيمس هنري) فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر ١٩٨٠م، الهيئة العامـة للكتـاب، القاهرة، ١٩٩٩م.

بوزينر (ج. وآخرون) معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئـة العامـة للكتـاب، القاهرة ٢٠٠١.

بيك (وليم): فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمـة مختار السويفي، هيئة الآثـار، القـاهرة ١٩٨٧.

تشيرنى (ياروسلاف) الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمـد قدري، هيئة الآثار، القاهرة ١٩٥٢م

توينبي (أرنولد): مختصر دراسة للتاريخ، ترجمـة: فـؤاد محمد شبل، جـ١، ط١، جامعة الـدول العربية، القاهرة ١٩٦٠.

ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيـوان فـي الشـعر الأموي، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٠.

جبور عبد النور: المعجم الأدبي، القاهرة (بدون).

جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، هيئة الكتاب ١٩٩٣.

جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ط١، جزآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣

جورجي زيدان: الفلسفة اللغويةن دار الهـلال، القـاهرة ١٩٦٩.

داوود سلوم: تاريخ النقد الأدبي، القاهرة.

ديـرلاين (فريـدريش فون): الحكاية الخرافية: نشأتها مناهج دراستها، ترجمة: نبيلة إبـراهيم، مكتبـة نهضـة مصر، ١٩٦٥.

ديوان: علي محمود طـه، أرواح وأشـباح، دار العودة، بيروت.

ديوان: * امرئ القيس، شرح: مصـطفى عبـد الشافي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٠٣/ ١٩٨٣.

ديوان: * إبراهيم ناجي – دار العودة، بيـروت

١٩٨٦ – ١٩٨٨.

ديوان: * أبو فراس الحمداني – شرح: عبـاس عبد الساتر، ط٣، دار الكتـب العلميـة، بيروت، لبنان ١٤٠٦/ ١٩٨٦.

ديوان: * أبو فراس الحمداني: تقديم نخلة جلفاط، دمشق.

ديوان: * ابن الرومـي: ٥ أجـزاء – تحقيـق عبد الأمير مهنا – دار الهلال، بيـروت ١٤١١/ ١٩٩١.

ديوان: * ابن الفارض الصـوفي، دار صـادر، بيروت.

ديوان: * البوصيري: تحقيق محمد سيد كيلاني، القاهرة ١٩٧٣.

ديوان: * جميل بثينة: جمـع وتحقيـق حسـين نصار – مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٩.

ديوان: * ذو الرمة، جمع: بشير يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٣٥٢/ ١٩٣٤.

ديوان: * مجنون ليلى، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار مصـر للطباعـة، القـاهرة ١٩٧٩.

ديوان: عبيد بن الأبرص: شرح حسين نصـار، ط١، مطبعة البـابي الحلبـي، القـاهرة

.١٩٥٧

ديوان: عنترة، دار صـادر، بيـروت ١٣٧٧/ ١٩٥٨.

رجاء النقاش: أبو القاسم الشابي: شاعر الحب والثورة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

رشيد يوسف: تاريخ الآداب العربية، جـزآن، ط١، دار عز الدين، بيروت ١٤٠٥/ ١٩٨٥.

رضوان إبراهيم: شعراء العرب المعاصرون، ط١، القاهرة ١٩٥٨.

زكريا إبراهيم: المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة.

زكي مبارك: الموزانة بـين الشـعراء، ط٢، القـاهرة ١٣٥٥/ ١٩٣٦.

سارتر (جان بول) ما الأدب؟، ترجمة: محمد غنيمي هلال، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

سارتر (جان بول) الوجودية مذهب إنساني، ترجمـة عبـد المنعم الحفني، ط٤، القاهرة ١٩٧٧.

سعد عبد العزيز حباتر: مشكلة الحرية في الفلسـفة الوجوديـة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.

سليم حسن: الأدب المصري القديم، جزآن. دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠.

سليم حسن: أبو الهول تاريخه في ضـوء الكشـوف

الحديثة، ترجمة جمال الدين سالم، الهيئة العامة للكتب، وزارة التعليم، القاهرة ١٩٦٧.

سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٨م.

شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ط١، دار إنترناشونال، القاهرة ١٩٨٨.

شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣.

شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي.

شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، ط٤، دار المعارف ١٩٨١.

شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط٤، دار المعارف

شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط١٠ دار المعارف ١٩٧٨.

شوقي ضيف: النقد، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.

شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٥.

صلاح الدين عبد التواب: دراسات في أدب اللغة العربية، ٣ أجزاء، دار التراث العربي، القاهرة ١٩٩٣.

صلاح فضل: شفرات النص، ط١، دار الفكر، القـاهرة ١٩٩٥.

طه حسين وآخرون: المنتخب من أدب العـرب – جـزآن – مطبعة دار الكتب ١٣٥١/ ١٩٣٢.

طه حسين: في الأدب الجاهلي، القاهرة ١٩٢٦.

طه حسين: حديث الأربعاء، ٣ أجـزاء، ط ١٤، دار المعارف ١٩٣٧ – ١٩٩٣.

عادل الفريجات: الشعراء الجاهليون الأوائـل – ط١، دار المشرق، بيروت ١٩٩٤.

عبد السلام هارون: تهذيب الحيوان للجـاحظ، ط٢، مكتبـة الخانجي، القاهرة ١٤٠٣/ ١٠٨٣.

عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني فـي الشـعر العربـي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٢.

عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأمـوي، مكتبـة الشباب.

عبد القادر القط: الكلمة والصورة، وزارة الثقافة، القـاهرة ١٩٨٩.

عبد القادر القط: من فنون الأدب.

عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة، الهيئة العامـة للكتـاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

عبد ا عووضه: ماهية الجمال، هيئـة الكتـاب، القـاهرة ١٩٩٩م.

عبد الواحد علام: قضايا ومواقف فـي التـراث النقـدي، القاهرة ١٩٨٣.

عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط١، مؤسسة المعارف، بيروت ١٩٨٥.

عصام نور الدين: الفعل والزمن، ط١، المؤسسة الجامعيـة للنشر، بيروت ١٤٠٤/ ١٩٨٤.

عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ط٢، الدار العربية للكتـاب طـرابلس، ليبيـا ١٩٨٤.

فايز علي: الأدب المصري منذ اختراع الهيروغليفية حتى عصر الأقمار الصناعية، ٤ أجزاء، القاهرة ٢٠٠١

فايز علي: الديانة المصرية منذ لاهوت أون حتـى رسالة التوحيد، مخطوط القاهرة ١٩٩٢.

فايز علي: مسرحيات شـوقي، دار عـلاء الـدين، القاهرة ١٩٨٨.

فايز علي: الروح المصري فـي أدب بتـاح حتـب ومحمـود سـامي البـارودي: القـاهرة ٢٠٠١.

فايز علي: فلسفة التاريخ المصري: الدولة القديمـة، القاهرة ٢٠٠١.

فايز علي: معارضات محمود سامي البارودي (مخطوط)، القاهرة ١٩٨٢.

فايز علي: المقارنة بين أبو فراس والمتنبي، مخطوط، القاهرة ١٩٨١.

فرانكو (إيزابيل): معجم الأساطير المصرية – ترجمة ماهر جويجاتي، دار المستقبل، القاهرة ٢٠٠١.

قاسم عبده قاسم: دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي – عصر سلاطين المماليك، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عيسى منون، ط١، القاهرة ١٩٣٤.

كلارك (رندل): الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.

كوننتنو (ج.): الحضارة الفينيقية – ترجمة محمد عبد الهادي شعيرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧.

كيللر (جوناثان): فردينان دو سوسير، تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة محمود حمدي عبد الغني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠.

مجلة أبوللو: يونيو ١٩٣٢، مجلد ١.

مجلة أبوللو: المختار من مجلة أبوللو، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠). مقالات:

١. مصطفى السحرتي: الجمال والفن والشخصية في الطبيعة.
٢. محمد حسين هيكل: الروح الجديد للشعر العربي.

محسن لطفي السيد: مجات يمي وات – كتاب العالم الآخر، القاهرة ١٩٩٣.

محمد إبراهيم أبو سنة: دراسات في الشعر العربي، القاهرة (بدون).

محمد أبو الأنوار: الشعر الجاهلي مادته الفكرية وطبيعته الفنية، مكتبة الشباب، القاهرة.

محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٤.

محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٦.

محمد بيومي مهران: مصر والشرق القديم، ط٤، المعرفة، الإسكندرية ١٩٨٨.

محمد حسين هيكل: حياة محمد، ط ١٩، دار المعارف ١٩٩٣.

محمد حسين هيكل: حياة محمد، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٥٤هـ.

محمد سيد كيلاني: أدب الحروب الصـليبية، دار الفرقـان، طرابلس، القاهرة ١٩٨٤.
محمد سيد كيلاني: الأدب في مصر في ظل الحكم العثماني، دار الفرجاني، القاهرة.
محمد عادل الهاشمي شعر عصر صدر الإسلام من منظـور التصور الإسلامي، ط١، مكتبة المنـار، الزرقاء، الأردن ١٤٠٦/ ١٩٨٦.
محمـد عبـد العزيـز الموافي: قراءة في الأدب الجاهلية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٣/ ١٩٩٢.
محمـد عبـد المـنعم خفاجي: قصـة الأدب المهجـري، دار الكتـاب اللبناني، بيروت ١٩٨٦.
محمد عثمان علي: شعراء بني أسد إلى نهاية القرن الثالـث الهجـري، ط١، جامعـة الفـاتح، دار الأوزاعي، بيروت ١٩٨٦.
محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحـديث، نهضـة مصـر، القاهرة (بدون).
محمد غنيمي هلال: الرومنسية، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.
محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القـاهرة ١٩٧٩.
محمد مندور: في الأدب والنقد، ط١، لجنـة التـأليف والنشـر، القـاهرة ١٣٦٨/ ١٩٤٩، دار نهضة مصر، ١٩٨٣.

محمد مندور: في الميزان الجديد، نهضة مصر (بدون)
محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر.
مصطفى الصاوي الجويني: ألوان من التذوق الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري: ط١، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦.
مصطفى مندور: اللغة والفكر، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٩٣.
مهدي البصير: في الأدب العباسي، ط١، بغداد ١٩٤٩.
ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، دار صادر، دار بيروت.
ميخائيل نعيمة: الغربال، دار المعارف، ١٩٤٦.
نادرة جميل السراج: شعراء الرابطة القلمية، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩.
نجيب ميخائيل إبراهيم: مصر والشرق الأدنى، جـ١، الإسكندرية ١٩٦٦.
هويسمان (دنيس): علم الجمال، ترجمة: أمير حلمي مطر، القاهرة.
وليم نقولاشقير: العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي، القاهرة (بدون).
وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة: ٢٠٧، مارس ١٩٩٦، الكويت.

ياقوت الحموي: معجم الأدباء – ط١. فريـد الرفـاعي. القاهرة

ياقوت الحموي: معجم البلدان، ٨ مجلـدات (١، ٢)، دار صادر ببيروت ١٩٥٥، البقية: ط القـدس – القاهرة: ط١: ١٩٠٦.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

- Aldred (City), "Echnaton", Thames, Germany.
- Aly (Fayiz), "Apiskult im Laufe der Ägyptischen Geschichte", Kairo ١٩٨٩.
- Brunner (H.), "Altägyptisxhe Weisheit" WBg, Darmstadt ١٩٨٧.
- …., "Grundzüge der altägyptischen Religion".
- Budge (Wallis), "Egyptian Language", New York ١٩٨٣.
- …., "The Gods of the Egyptians", Gover, New York.
- Budge, "Osiris", ٢ vol. Gover, New York.
- Bushnaq, "Arab Folktales", ١. edit., Auc press, Cairo ١٩٨٧.
- Encyclopaedia of Islam, Leiden ١٩٣٨
- Erman (Adolf), "Literatur der Alten Ägypter", Leipzig ١٩٢٩.

- Gibb (H.) & Landou (J.), "Arabische Literatur Geschichte", Artemis verl., Zürich & Stuttgart ١٩٦٨.
- Goldmann (Verlag), "Äsop Fabeln", ١. Aufl., Berlin.
- Gunn (B.) "The Onstruction of ptah-hotep", London ١٩٢٢.
- Horace, "ON The Art of poerty", (Transl. By: T.S. Dorsxh, Maryland).
- Hornung (E), "Der Eine Und Die Vielen", Wbg., Darmstadt ١٩٨٤.
- Kees (Hermann), "Der Götterg laube im Atten Ägypten", Akad. Verl., Berlin ١٩٨٣.
- Kischkewitsz (H), "Liebesagen: Lyrik aus dem Ägyptischen Altertum", Philipp von Zabern, Leipzig ١٩٧٩.
- Lessing (G.A), "Nathan der weise", Reclam Verlag, Stuttgart ١٩٢٥ – ٨٣.
- Lexikon der Ägyptischen Kul tur, Posener – Löwit wies baden.
- Lexikon der Oslamisxhen Welt", III B., Kohlhammer, Stuttgart.

- ❖ Margoliouth D., "The Origins of the Arabic Poetry", Journal of the Royal Asiatic society, London ١٩٢٥.
- ❖ Joyyusi (Salma Kh.) "Trends and Movements in modern Arabic poerty", E.J. Brill, Leiden ١٩٧٧.
- ❖ Khuri (Munah), "Poetry and the Making of Modern Egypt", Vol. I, E.J. Brill, Leiden ١٩٧١.
- ❖ Müller (D.G.), "Grundzüge des Christlich – islamischen Ägypten", Wbg. Darm-stadt ١٩٦٩.
- ❖ Nicho lson (Reynold), "a Literary History of the Arabs "Cambidge, Uni. Press ١٩٦٩.
- ❖ Paulgrave, The Golden Treasury, Oxford, London ١٩٦٤.
- ❖ Pinsent (John), "Greek Mythology", Vewnes, England ١٩٨٦.
- ❖ Shelly, "A Defence of Poetry," Newnes, England ١٩٨٦.
- ❖ Shelly, "A Defence of Poetry," edit. L. Winstanley Boston, London.

❖ Sethe (K.), "Die altägyptischen Pyramidentexte, Leipzig ١٩٠٨ – ١٩٢٢.
❖ Vatikiotis (P.J.), "The Modern History of Egypt", Weidenfeld, London ١٩٦٩.
❖ Pluton, "Platon werke", ٢B., Akademie verl., Berlin ١٩٨٤.
❖ Richmond (D.), "Ántar and Ábla", Quarter Books, London, New york ١٩٧٨.
❖ Schott (A.), Das Gilgamesch. Epos", ph. Reclam, Stuttgart ١٩٦٦.
❖ Traut (E.B.), "Frühformen des Erlennes", WBg., Darmstadt.

مؤلفات فايز علي

أولا: النقد الأدبي:

١- الرمزية والرومانسية في الشعر العربي ٢٠٠٣: دراسة للأبعاد الأسطورية والدلالات في الشعر العربي منذ الجاهلية إلى العصر الحديث.

٢- الروح المصري في آداب بتاح حتب ومحمود سامي البارودي، ٢٠٠١ – ٢٠٠٣: دراسة مقارنة بين التعاليم والآداب القديم وشعر البارودي.

٣- الأدب المصري منذ اختراع الهيروغليفية حتى عصر الأقمار الصناعية، ٢٠٠١: (أربعة أجزاء) رؤية نقدية لتطور الأدب في مصر خلال أكثر من خمسة آلاف سنة.

٤- معارضات البارودي، ١٩٨٨، ٢٠٠٣.

٥- مسرحيات شوقي، ١٩٨٨، ٢٠٠٣: نقد للمسرح الشعري عند شوقي.

٦- أبو العلاء المعري (مخطوط، ١٩٧٨): رؤية في حياته وفلسفته.

ثانيا: الدراسات اللغوية:

١- تعليم العربية: منهج جديـد (٧ أجـزاء)، ٢٠٠٠ – ٢٠٠٣: يهتم بمهارات اللغة، تبسيط القواعد، يبدأ من مرحلة ما قبل المدرسة حتى درجـة التخصـص – كتاب للصغار والكبار والأجانب.

٢- تعليم الهيروغليفية ٢٠٠١: بأسلوب منهجي يتلافـى العيوب الشائعة.

٣- المنتخب الجديـد (مخطـوط ١٩٩٩) مـن الآداب المصرية والعربية عبر العصور.

ثالثًا: الحضارة المصرية:

١- فلسفة التاريخ المصري، جـزآن ٢٠٠١ – ٢٠٠٢: ظهور الدولة وتطـور الـروح المصـري والفكـر السياسي منذ الأسرة الأولى (ح ٣١٠٠ ق.م) حتـى نهاية الدولة الوسطى (ح ١٧٧٨ ق.م)

٢- الديانة المصرية منـذ لاهـوت أون حتـى رسـالة التوحيد، ٢٠٠٢ نظريات الخلق والبعث والحسـاب والأخلاق ودلالاتها عبر العصور.

٣- التاريخ المصري منذ ما قبل التاريخ حتى عودة طابا ١٩٥٥: رؤية فلسفية للتطور السياسي الاجتماعي.

٤- الأدب المصري منذ اختراع الهيروغيليفيـة (سـبق ذكره)

٥- حضارة أسوان والنوبة (مخطوط، ١٩٨٩): معـالم وآثار وحضارة.

٦- أبو سمبل (بالألمانية ١٩٨٨): دراسة شاملة للفن في المعبدين الصخريين بالنوبة واكتشافهما وإنقاذهما.

٧- أبو سمبل (بالإنجليزية ١٩٨٩)

٨- أبو سمبل (مخطوط بالعربية ١٩٨٨)

٩- السيرابيوم وعبادة أبيس – النـور المقـدس ١٩٨٧: بالألمانية.

١٠- عبادة سيرابيس عبر التاريخ المصـري (مخطـوط بالعربية ١٩٨٨)

رابعا: الحضارة الإسلامية:

١- تطور مؤسسة الوقف في مصر الحـديث، ٢٠٠٣: دراسة في إدارة الوقف ومنظماته وقوانينه وفقهه.

٢- الأوقاف الخيرية ودعم المؤسسات التعليمية والثقافية في مصر الحديثة، ٢٠٠١: رؤية في تاريخ مصـر الاجتماعي خاصة في العصر الحديث.

٣- إشكالية التعليم في مصر ٢٠٠١: الأبعاد التربويـة والاجتماعية والإدارية للمشكلة.

٤- أغاخان زعيم الإسماعيلية وداعية الوحـدة، ١٩٨٨: دراسة لحياة الزعيم الشيعي وضريحه بأسوان.

٥- التصـوف الإسـلامي (مخطـوط ١٩٧٨) نشـأته وعوامل تطوره، ونماذجه الحديثة.

٦- مظاهر الحضارة الإسـلامية (مخطـوط ١٩٧٧): آدابها وفنونها.

خامسا: الآثار والفنون:

١- معبد الأقصر (١٩٨٨): مدخل لدراسة تاريخ مصر في الأسرتين ١٩، ١٨ وامتداد ذلك فـي العصـر اليوناني والروماني.

٢- مساجد مصر (١٩٨٨): ابن طولون والسلطان حسن ومحمد علي – دراسة للفن في ثلاثة عصور.

٣- أبو سمبل (سبق ذكره)

٤- السيرابيوم (سبق ذكره)

سادسا: إبداعات أدبية:

١- في إطار الخلود، ١٩٧٩: ديوان شعر في أغـراض مختلفة.

٢- قصص مصرية:

أ- أفق خوفو: ٢٠٠١، زيارة لهرم خوفو.

ب-سنوحى: ١٩٩٢، هربه وحياته في المهجر وعودته.

جـ- الملاح والغريق، ١٩٩٣: مـن آداب المغـامرات والصوفية.

د. سيرة القديس أنطونيوس، ١٩٩٤: أحد مؤسس الرهبنة في القرن الرابع الميلادي.

هـ- قصص قصيرة عن آثار مصر وتاريخها.

سابعا: متفرقات:

١- نظرية الاحتمال فـي الفلسـفة (١٩٧٩): دراسـة لمفاهيم فلسفة العلوم.

٢- تطور الفكر الفلسفي (١٩٧٨): مدارس الفلسـفة – نشأتها وتطورها.

٣- سلسـلة دراسـات ومقـالات فـي النقـد الأدبـي والإنسانيات.